



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2008

**Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie
im 18. und 19. Jahrhundert**

Weddigen, Tristan

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-122978>

Habilitation

Published Version

Originally published at:

Weddigen, Tristan. Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert. 2008, Universität Bern, Faculty of Arts.



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2008

**Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie
im 18. und 19. Jahrhundert**

Weddigen, Tristan

Abstract: Unbekannt

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <http://doi.org/10.5167/uzh-122978>

Originally published at:

Weddigen, Tristan. Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert. 2008, Universität Bern, Philosophische Fakultät.

Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte

Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert

Tristan Weddigen

Inhalt

Einleitung	7
Westkunstgeschichte in Dresden: von Gerhard Richter bis Caspar David Friedrich (2004)	7
Die Dresdner Gemäldegalerie als Forschungsgegenstand	9
Praktische Hinweise	13
 I. VISION EINES MUSEUMS (1742–1749)	 15
Francesco Algarotti, Superintendent <i>in spe</i> (1742–1747)	15
„Was man haben muss“: Einkaufslisten und Kanones (1743)	15
Legitimation jüngerer Kunst (1743–1746)	17
Geschmacksfragen: „ <i>comprare con gli occhi, non con gli orecchi</i> “	21
Museumsprojekte für alte und neue Meister (1742)	23
Zeitgenössische Malerei auf der Hubertusburg (1749–1761)	27
 Bernardo Bellottos Ansichten (1749)	 29
<i>Contrapposto</i> der Perspektiven	32
Gemäldegalerie und Schaubude als soziale Pendants	34
Utopie und Realität eines Elb-Athens	38
 II. ORT DER SAMMLUNG (1729–1754)	 42
Zur Baugeschichte der ‚Gemäldegalerie‘ am Jüdenhof	42
Vom Stallbau zur Galerie	46
„ <i>Longue, large & magnifique gallerie</i> “: Umbau und Einrichtung	48
<i>Musis et mulis</i>	51
 III. PRODUKTION UND PRÄSENTATION DES KANONS (1734–1763)	 54
Pietro Maria Guarienti: vom Künstler zum Kenner	54
Die Entdeckung Portugals und die Erweiterung des kunstopografischen Kanons (1734–1740)	57
Guarienti in den Lissabonner Privatsammlungen	61
Inspektor Guarienti, Agent im Dienste Seiner Majestät (1746–1753)	63
 Transalpiner Geschmackstransfer – der Dresdner Ankauf der Estensischen Galerie zu Modena (1744/46)	 66
Die hundert besten Gemälde	68
Einverleibung einer Sammlung: die Modeneser Gemälde in Dresden (1747/50)	72
 Kunstgeschichtliche Vollständigkeit: <i>gli autori che mancano per compire la galleria</i> (1748)	 75
Die Renaissance der <i>primitivi</i> : Giotto di Bondone, Ercole de' Roberti, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini (1749–1754)	78
Wunschlisten (1748–1754)	83

Kennerschaft ausgestellt: Guarientis Hängungen von 1747 und 1750	86
<i>Catalogo dei quadri di sua maestà</i>	86
Die Logik des Inventars	88
Raumhierarchien einer Sammlung	90
<i>„Un amas de belles peintures, rangées avec simmetrie & avec intelligence“</i> – zur symmetrischen Pendanthängung	91
Die kunstgeschichtliche Ordnung der Bilder	94
Amplifikation der Argumentation	97
<i>Bononia docet</i>	98
Connoisseurship am Werk: Tizians Zinsgroschen (1746/47)	99
„Originalkopie“	100
<i>Two are more than one</i>	102
Kopien für Kenner	103
Ideologische Subtexte: die Dresdner Gemäldegalerie, eine kryptokatholische Sammlung?	107
<i>Saxonia nova Italia</i> : zur <i>italianità</i> des augusteischen Hofes	107
Maria Josephas Jesuitismus (1719–1757)	108
Vermengung der Schulen und Gattungen: Dekorumsfragen an die Galerie	109
Die veröffentlichte Galerie: die <i>Recueils</i> der Sammlungen Heinrich von Brühls und Augusts III.	111
Repräsentation und Raumfunktion	112
<i>‘Ouvrage spirituel & précieux’</i> : Correggios <i>Maria Magdalena</i> (1527/1763)	114
Eine katholische Magdalena in protestantischer Einöde	116
Eros des Glaubens (1799)	119
Kunstreligion statt Antikensehnsucht	121
IV. UMSCHREIBUNG DER GALERIE (1748–1817)	123
Johann Joachim Winckelmanns Revision des Kanons (1748–1756)	123
Eine Karrierestrategie: Winckelmanns <i>Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Galerie</i> (1752/53)	125
Eine Merkwürdigkeit: Karl Wilhelm Dassdorfs Rezeption der <i>Beschreibung</i> (1782)	128
Winckelmann liest Guarientis Galeriehängung (1748–1753)	129
Anschauung vs. Handbuchwissen	133
Das ‚denkend Auge‘ beschreibt die Galerie	134
Winckelmanns literarische Gemäldegalerie	138
Das Ende des correggesken Kanons: Winckelmanns <i>Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst</i> (1755)	140
Abrechnung mit dem Dresdner Barockgeschmack: Winckelmanns <i>Sendschreiben und Erläuterung</i> (1756)	144
Die geschriebene Galerie: August Wilhelm und Caroline Schlegels <i>Die Gemälde</i> (1799)	147
Ende der klassizistischen Kunstbetrachtung	149
Die gute alte deutsche Kunst: Hans Holbein der Jüngere	151
Ein Nord-Süd- <i>paragone</i> : Ferdinand Bol und Francesco Trevisani	153

Kindheit und Reife der Kunst: Pietro Perugino und Andrea del Sarto	154
Correggio versus Anton Raphael Mengs	155
Leonardo da Vinci, Holbein des Südens	157
<i>Querelle</i> : Peter Paul Rubens, Paolo Veronese, Nicolas Poussin	158
Resakralisierung der <i>Sixtinischen Madonna</i>	160
Dekontextualisierung und Isolation des Meisterwerks	164
Rezeption des schlegelschen <i>Gesprächs</i> : die Neuhängung der <i>Sixtinischen Madonna</i> (1817)	168
Die Galerie genordet	171
Cranach & Co. im 18. Jahrhundert	172
Johann Wolfgang von Goethe in der Äusseren Galerie (1768–1816)	176
Landschaft als Text – Goethe über Ruisdael	181
Renaissance des Nordens: Joseph Friedrich von Racknitz' <i>Geschichte der Künste in Sachsen</i> (1811)	185
„Verbreitung nützlicher Kenntnisse“: die Auflösung des königlichen niederländischen Kabinetts (1814–1825)	187
V. HISTORISIERUNG UND RESAKRALISIERUNG (1771–1856)	193
„Eine chronologische Historie der Malerey in Gemälden selbst“: Reformprojekte	193
‘Un dépôt de l'histoire visible de l'art’: Versuche der chronologischen Galeriepräsentation in Dresden und Wien (1771/81)	194
Die Sammlung als chronologische Geschichte der Kunst: Pro und Contra (1812)	199
Narration der Kunst: Aloys Hirts <i>Kunstbemerkingen</i> (1829/30)	201
Chronotopografie: die Reorganisation der Inneren Galerie (1831/33)	203
Parcours der Geschichte: die letzte Neuordnung der Gemäldegalerie am Jüdenhof (1834/35)	206
Die Sammlung als Bildnis von König und Vaterland	208
Norm und Geschichtlichkeit	212
Perlenkette statt Pfeifensammlung: Johann Gottlob von Quandt und Luigi Lanzi (1830–1833)	213
Kulturgeschichte als Sittengemälde: Quandts Einrichtung des Historischen Museums zu Dresden (1832/34)	216
Geschichtlichkeit und Ideal: Quandts Reorganisation der Gemäldegalerie (1834)	219
Ausblick: Isolierung des Meisterwerks in der Sempergalerie	223
Caspar David Friedrichs antimuseale Haltung (1830)	225
„Dort Rafael, hier Holbein“: Julius Schnorr von Carolsfelds Einrichtung der Gemäldegalerie (1855)	227
Kunstgenuss: Quandts <i>Begleiter</i> (1856)	228
Raffael und Stalin auf der Galerie (1945–1957–2005)	230

ANHANG	234
Dokumente	234
Guarientis Anzeige (1735)	234
Riedels Bestellung (1742)	235
Algarottis Instruktion (1743)	237
Riedels Tagebuch (1744–1760)	238
Guarientis Instruktion (1748)	244
Guarientis Liste fehlender Maler (1748)	245
Guarientis chiffrierte Liste (1748)	248
Briefe	251
I. Guarienti an Brühl (1748)	251
II. Guarienti an Brühl (1749)	252
III. Guarienti an Brühl (1749)	253
IV. Guarienti an Brühl (1747)	254
V. Crespi an Brühl (1750)	255
Riedels und Guarientis Inventuren (1749)	256
Promemoria über die Inventur (1749)	257
Guarienti über Kennerschaft (1753)	259
Die Hubertusburger Gemäldegalerie (1755)	265
Zanetti an Heinecken (1755/56)	267
Dresdner Debatte um die Ordnung der Bilder (1812)	270
I. Ordnung der Gemähld in den Galerien	271
II. Schwierigkeiten der Ordnung der Gemähld in den Galerien	274
Reformbestrebungen (1814)	276
I. Weisung an Friesen	276
II. Weisung an Thormeyer	278
III. Gutachten von Seydelmann	279
Inventare	280
Abkürzungen	280
Das verlorene Inventar der Dresdner Gemäldegalerie (1747)	281
Guarientis <i>Catalogo</i> der Gemäldegalerie (1750)	298
Raumabfolge	299
Transkript	300
Personen	352
Literatur	372
ABBILDUNGEN	447
Die Hängung von 1747	576
Innere Galerie	576
Die Hängung von 1750	589
Innere Galerie	589
Die Hängung von 1754	602
Innere Galerie	602
Die Hängung von 1765	615

Äussere Galerie	615
Innere Galerie	644
Die Hängung von 1825	657
Innere Galerie	657
Die Hängung von 1835	670
Äussere Galerie	670
Innere Galerie	676

Einleitung

Westkunstgeschichte in Dresden: von Gerhard Richter bis Caspar David Friedrich (2004)

Im August 2004 wurde die Dresdner Galerie Neue Meister im provisorisch renovierten Albertinum mit der programmatischen Ausstellung *Von Caspar David Friedrich bis Gerhard Richter* wiedereröffnet (Abbildung 144). Unter den Ausstellungsstücken waren rund vierzig Gemälde von Gerhard Richter, die zu grossen Teilen aus seinem Privatbesitz stammten und die er den Staatlichen Kunstsammlungen anschliessend als Dauerleihgabe zur Verfügung stellte.¹ Dieser neue, spektakuläre Schwerpunkt an Westkunst veränderte die Identität der Galerie – einerseits verfügen die Neuen Meister seither über den weltweit grössten Bestand eines der gefragtesten Künstler der Gegenwart, andererseits wird damit auch der bisherige Bestand in eine neue Perspektive gerückt. Das aktuelle Beispiel führt exemplarisch vor Augen, wie an jenem öffentlichen Ort, dem Kunstmuseum, Kunst und Kunstgeschichte in ein Wechselverhältnis treten: Durch das Ausstellen werden Kunst und Kunstgeschichte erst ‚gemacht‘.

Wie der Grundriss der Galerie (Abbildung 141) zeigt, hatte man es mit einer klassischen historisch-chronologischen Hängung zu tun. Der Galeriebesucher konnte entweder rechter Hand die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst zeitlich abschreiten, nämlich von der Romantik über den Impressionismus, den Expressionismus und die Kunst in der DDR, bis hin zu Richters Werküberblick; oder aber linker Hand die Kunstgeschichte rückbuchstabieren.² Dass damit suggeriert wird, dass Richter das Ende der Geschichte der Malerei darstelle, mag ihm, wie er selbst zugibt, geschmeichelt haben: „Dass man sich in den Neuen Meistern auf zwei Jahrhunderte konzentriert und ich den Abschluss bilden darf, ist für mich ein grosses Geschenk.“³

Und tatsächlich darf man davon ausgehen, dass es sich bei der Dresdner Inszenierung um eine gezielte Setzung handelt, hat sich doch die Ausstellung aus einem Dialog zwischen der Galerieleitung und dem Künstler ergeben, der die Präsentation seiner Werke als ‚Selbstinterpretation‘ sehr Ernst nahm, wie aus dem Ausstellungskatalog ersichtlich wird, der einen offiziellen, aus technischen Gründen nicht verwirklichten Hängeplan Richters dokumentiert (Abbildung 147).⁴ Weil seine Dauerleihgaben zur Sammlung gehören sollten, trat Richter gleichsam als Kokurator auf und plante nicht nur die Präsentation seiner eigenen Werke, sondern übte auch subtilen Einfluss auf die Hängung der neuen Meister aus. Unter anderem stellte er der Galerie zur Bedingung, dass sie neu gestrichen werde. Das aus praktischen Gründen gewählte Weiss, sowie die Richters Geschmack entsprechenden minimalistischen Sitzbänke und auf seinen Wunsch hin waagrecht gelegten Scheuerleisten, transformierten das etwas verstaubte Albertinum des späten 19. Jahrhunderts in einen modernistischen *white cube*

¹ Roth u. a. 2004 *Richter*. Im Anschluss an die Dresdner Präsentation wurden die Werke zwei Jahre später – anlässlich der vorübergehenden Schliessung und umfassenden Sanierung des Albertinums – in einer gleichnamigen Ausstellung des J. Paul Getty Museum in Los Angeles gezeigt; vgl. Seydl u. Greve 2006 *Richter*.

² Roth u. a. 2004 *Richter*, S. 60.

³ Grimm 2004 *Ankunft*.

⁴ Roth u. a. 2004 *Richter*, S. 61–73.

(Abbildung 142).⁵ Die Direktion sah sich schliesslich angesichts des neuen und bedeutenden zeitgenössischen Sammlungsschwerpunktes veranlasst, der ständigen Ausstellung zum Zweck der Ausbalancierung stärkere Prägnanz zu verleihen, indem der gezeigte Bestand von 330 auf 250 Werke, das heisst um ein Drittel, reduziert wurde, wobei die ohnehin lückenhaft vorhandene internationale Kunst der Nachkriegszeit vorläufig komplett ins Depot verlagert wurde. Das Resultat war eine stilistische Vereinheitlichung der Präsentation, die die Linearität und Glaubwürdigkeit der inszenierten geschichtlichen Progression deutscher Kunst rhetorisch verstärkte, zumal Richters Werkschau am Ende alle Ismen durchspielte und in ein fast kakophonisches Finale aufgehen liess: Die alten Meister wurden erneuert und modernisiert – Richter wurde umgekehrt romantisiert und musealisiert (Abbildung 143).

Die Ausstellungsrezensenten nahmen diese harmonische *parallèle des modernes et des anciens* dankbar auf und kommentierten, dass sich hier „Romantik und Abstraktion spiegeln“ würden, was in Bezug auf das moderne Autonomieparadigma sogar durchaus zutreffen mochte.⁶ Zugleich muss jedoch bedacht werden, dass die historisch-chronologische Hängung der Galerie, die im Besuchsrundgang Anfang und Ende miteinander kurzschloss und so Richter und Friedrich als heroische Dioskuren in eine überzeitliche Sphäre emporhob (Abbildung 144), auch einen lokalen kulturpolitischen Hintergrund hatte: Einerseits muss die Dauerleihgabe von Richter, der Dresden 1961 gen Westen verlassen hatte, als emotionale Reaktion seinerseits auf die Elbflut gewertet werden, die offenbar seine verschüttete Erinnerung wieder hochgespült hatte, andererseits musste die Galerie Neue Meister sich aufgrund ihrer sehr begrenzten finanziellen Mittel sich um die Gunst des berühmten Künstlers bemühen. In den Medien wurde Richters mäzenatische Geste entsprechend gar als „Heimkehr“, als „Dresdner Entscheidung“, ja als „Rückkehr des entflohenen Sohnes“ gefeiert, als handle es sich um einen reuigen ‚verlorenen Sohn‘.⁷

Der Versuch, Richter als Rückkehrer zu begrüssen, ist im Ausstellungskatalog unverkennbar: Es werden selbst kunsthistorische Verwandtschaften gestrickt, um Richters künstlerische und sentimentale Herkunft aus Dresden zu untermauern, so etwa durch die Gegenüberstellung oder Kollision zwischen Liotards *Schokoladenmädchen* und Richters *Sekretärin* (Abbildung 145).⁸ Solche Filiationen wirken gewollt, zumal der Oberlausitzer Kunststudent die alten Meister, die aufgrund der sozialistischen Zensur im Schloss Pillnitz ausgestellt waren, wenn überhaupt, nur sehr Bruchstückhaft rezipieren konnte.

Auch wenn sich die Dresdner Richterausstellung als romantischer ‚Gedächtnisort‘ inszenierte, wurde neben der altmeisterlich akademischen Prägung des jungen Malers diejenige durch den sozialistischen Realismus gänzlich ausgeblendet. Richter selbst hatte sie bereits programmatisch durch die – angebliche – eigenhändige Vernichtung seines Frühwerks im Hof der benachbarten Kunstakademie der Vergessenheit anheimgegeben, aber auch in der Ausstellung erwies sich die sozialistische Ausbildung Richters als kunstgeschichtlicher blinder Fleck.⁹ Die heimatümelnde Vereinnahmung Richters riskierte nicht nur, ihn statt zum Romantiker sogar zum Biedermeier zu machen, wenn sich nämlich Ludwig Richter zu

⁵ O’Doherty 1976 *Cube I*; O’Doherty 1976 *Cube II*; O’Doherty 1976 *Cube III*.

⁶ Bahners 2004 *Schrecken*.

⁷ Grimm 2004 *Ankunft*; Spies 2004 *Entscheidung*.

⁸ Roth u. a. 2004 *Richter*, S. 4.

⁹ Zu tatsächlich erhaltenen Werken Richters aus dieser Zeit siehe Elger 2002 *Richter*; Nugent 2006 *Ideology*.

Gerhard Richter zu gesellen schien (Abbildung 146); sondern diese spezifische Inszenierung, in welcher der betont ‚antiideologische‘ Künstler, der bekanntlich einen ‚unscharfen‘ Blick der Erinnerung kultiviert, in eine rein ästhetische und scheinbar objektiv-chronologische Hängung eingegliedert wurde, half auch, die Geschichte nach konventioneller, das heisst, nach westdeutscher Lesart zu schreiben.¹⁰ Hier waren Kunst und Kunstgeschichte zwar in einen fruchtbaren Dialog getreten, sie entwarfen jedoch gemeinsam ein bestimmtes Bild der Kunstgeschichte, ein visuell erfahrbares Ideologem, das nur dann legitim erscheint, wenn es explizit als Inszenierung oder Entwurf von Geschichte ausgestellt wird und als solches vom Publikum wahrgenommen werden kann.

Die Dresdner Gemäldegalerie als Forschungsgegenstand

Die skizzenhafte Analyse der Dresdner Richterausstellung zeigt, dass das Ausstellen die Rezeption und Deutung von Kunstwerken wesentlich mitbestimmt. In historischer Perspektive betrachtet ergeben sich daraus Konstruktionen und Narrationen oder Bilder der Geschichte, die die Kunstwerke als Bausteine aus anderen Kontexten entnehmen, um sie zu einem neuen Text zusammenzuführen. Das öffentliche Museum und seine Vorgängerin, die fürstliche Gemäldegalerie, sind die Orte, an denen identitätsstiftende Geschichtskonstruktionen öffentlich verhandelt und eingerichtet werden. Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, solche materiellen und literarischen Bilder der Geschichte der Kunst exemplarisch zu visualisieren und zu historisieren.

Die Dresdner Gemäldegalerie zählte vor der Eröffnung des napoleonischen Louvre zu den wichtigsten Sammlungen Europas. Ihre Blüte erlebte sie von der Thronbesteigung Augusts III. 1733 bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Kriegs 1756, der der kurfürstlich-königlichen Sammlungstätigkeit ein Ende setzte. Die nachfolgende Geschichte der Dresdner Gemäldegalerie war bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts von der Rezeption und Reorganisation eines gleich bleibenden Bestandes und von der Weiterentwicklung der fürstlichen Sammlung zum modernen öffentlichen Museum gekennzeichnet. Sowohl die erhaltenen Bestände, die dokumentarische Grundlage, die umfangreiche literarische und wissenschaftliche Rezeption der Sammlung also auch der immer noch grosse Forschungsbedarf machen die Dresdner Gemäldegalerie zu einem ausserordentlich wichtigen Studienobjekt europäischer Sammlungs- und Kulturgeschichte.

Die Geschichte der Dresdner Sammlungen ist seit den späten 1970er Jahren besonders durch Gerald Heres erforscht worden, diejenige der Gemäldegalerie Alte Meister durch Harald Marx.¹¹ Seit 1989 werden verschiedene sammlungsgeschichtliche Schwerpunkte und kulturgeschichtliche Aspekte der Geschichte der Gemäldegalerie vermehrt auch in Ausstellungskatalogen behandelt.¹² In den letzten Jahren beteiligen sich vor allem auch jüngere Forscherinnen und Forscher sowie ein Sonderforschungsbereich der Technischen Universität Dresden an der Aufarbeitung der Sammlungsgeschichte und Hofkultur Sachsens.¹³ Die in der

¹⁰ Zur Konstruktion von Geschichte im Falle Gerhard Richters siehe Gelshorn 2007 *Geschichtsrezeption*.

¹¹ Siehe vor allem Heres 1991 *Kunstsammlungen*; Marx u. a. 1992 *Katalog*; Marx u. Magirius 1992 *Gemäldegalerie*; Marx u. Luna 1998 *Obras*; Marx u. Weber 1999 *Splendor*; Marx u. Starcky 2001 *Dresde*; Marx u. Hipp 2005 *Verzeichnis*; Gaetgens u. a. 2006 *Splendeurs*.

¹² Schmidt 1990 *Dresden*; Schmidt u. Syndram 1997 *Krone*; Bentini 1998 *Passioni*; Kloppenburg u. Weber 2000 *Notte*; Marx 2002 *Thiele*; Weber 2003 *Triumph*; Marx u. a. 2005 *Cranach*; Weniger 2005 *Greco*.

¹³ Marx 2000 *Elbflorenz*; Spénlé 2006 *Frankreichrezeption*; Marx u. a. 2007 *Sammeln*.

vorliegenden Arbeit unter anderem eingesetzte Methode der Visualisierung der Galerie und ihrer Deutung als ein historisches Bild oder eine sichtbare Narration von Kunstgeschichte ist erstmals von Debora J. Meijers und Andrew McClellan in Bezug auf die Wiener und die Pariser Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts eingesetzt worden.¹⁴ In Bezug auf die Dresdner Gemäldegalerie wurden die Präsentationsstrategien – im Vorfeld dieser Arbeit – erstmals in Zusammenarbeit mit Gregor J. M. Weber in Ansätzen untersucht.¹⁵ Die vorliegende Untersuchung steht im Kontext sowohl der jüngeren, ideologiekritischen Aufarbeitung historischer Sammlung- und Ausstellungspraktiken und Kanonisierungsprozesse als auch in Verbindung zu aktuellen kuratorischen Experimenten im Museums- und Ausstellungsbereich, die den Blick auf die Vergangenheit geschärft haben.¹⁶

Die hier betrachtete Zeitspanne von rund hundert Jahren umfasst die Entwicklung der Gemäldegalerie am Jüdenhof von ihrer ‚Gründungszeit‘ in den 1740er Jahren bis zu ihrer Überführung in den neuen Bau Gottfried Sempers im Jahr 1855 sowie das sich mit ihr wandelnde Verständnis von Kunst, Sammeln und Wissenschaft. Um der Frage nachgehen zu können, welche Vorstellungen von der Geschichte der Kunst, von der Kunstwissenschaft und vom Sammeln sich in gegenseitiger Abhängigkeit im realen und mentalen Raum der Gemäldegalerie herausbildeten, mussten unterschiedliche Daten erhoben werden. Als Quellenmaterial wurden verschiedene unpublizierte Inventare und frühe Kataloge der Gemäldegalerie ausgewertet sowie sammlungsgeschichtlich relevante Handschriften aus dem Hauptstaatsarchiv und dem Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen herangezogen. Um die Galerie in ihren verschiedenen Zuständen visualisieren zu können, mussten ungefähr 4000 Einträge identifiziert und positioniert werden. Zu diesem Zweck haben Philipp Holzmann und Ricardo Angeli unter Anleitung des Autors eine Bilddatenbank zur zwei- und dreidimensionalen Visualisierung von Galeriewänden sowie eine Textdatenbank zur Herstellung einer Konkordanz verschiedener Inventare entwickelt.¹⁷

Museen und Sammlungen sind massgeblich an der Bildung und Entwicklung von Kanones beteiligt, indem sie Gegenstände selektieren und sichtbar machen. Die Frage nach dem Kanon, die von der Literaturwissenschaft ausgehend auch die Kunst- und Kulturwissenschaften beschäftigt, kann alle denkbaren Formen der normierenden Selektion betreffen.¹⁸ Sie soll allerdings hier vor allem in geschmackshistorischer und ästhetischer Hinsicht betrachtet werden.¹⁹ Da Kanones einerseits von individuellen Agenten gesetzt und andererseits von Sozialgruppen verhandelt werden, untersucht Kapitel I eine der wichtigsten Figuren am sächsischen Hof des frühen 18. Jahrhunderts, den italienischen Schriftsteller Francesco Algarotti. In der Konfrontation seiner fortschrittlichen, aufgeklärten museologischen Ideen mit seinen realen Aufgaben und Möglichkeiten als Kunstagent am Hof Augusts III. zeigt sich,

¹⁴ Meijers 1995 [1991] *Kunst*; McClellan 1994 *Louvre*.

¹⁵ Weber 1998 *Galería*; Weber 1998 *Galleria*; Weber 1999; Weber 2000 *Galerie*; Weber 2003 *Ferrareser*.

¹⁶ Siehe z. B. Blotkamp u. a. 1979 *Museum*; Lawless 1986 *Accrochage*; Crimp u. Lawler 1996 [1993] *Ruinen*; Haacke 1999 *Ansichtssachen*; Morphet 2000 *Encounters*; Solkin 2001 *Line*; Ecker u. Huber 2001 *Kunsttermuseum*; Beil 2002 *Zeitmaschine*; Locher 2002 *Ausstellen*; Greenberg u. a. 1996 *Exhibition*; McClellan 2003 *Publics*; Mariaux 2007 *Muséologie*.

¹⁷ Siehe <http://www.gallerycreator.unibe.ch> und <http://www.gallerycreator.unibe.ch/dataEx>.

¹⁸ Assmann u. Assmann 1987 *Kanon*; Heydebrand 1998 *Kanon*; Perry u. a. 1999 *Academies*; Pollock 1999 *Canon*; Kaiser u. Matuschek 2001 *Kanon*.

¹⁹ Vgl. Haskell 1980 *Patrons*; Bourdieu 1987 [1979] *Unterschiede*; Frackowiak 1994 *Geschmack*; Gaehtgens u. a. 2001 *Museum*; Schnapper 2004 [1994] *Curieux*.

nach welchen Kriterien und mit welchen Argumentationen ein repräsentativer Bestand älterer und zeitgenössischer Kunst aufgebaut werden sollte. Die Schwierigkeiten der zeitgenössischen Kunst, in den Kanon der galeriewürdigen Kunst Eingang zu finden, zeigen sich am Dresdner Werk des italienischen Hofmalers Bernardo Bellotto, dessen berühmte Veduten erst Anfang des 19. Jahrhunderts dem Publikum zugänglich gemacht wurden. Sein Prospekt der Gemäldegalerie wird hier nicht als Abbild einer historischen Realität, sondern als deren kritische Rekonstruktion interpretiert. Der Vergleich zwischen Algarottis Museumsvisionen und Bellottos Porträt der Galerie weist auf die Brüche im Mythos der augusteischen Sammlungspolitik hin. Gerade an Algarottis Beispiel wird daher – wie auch an der gesamten Entwicklungsgeschichte der Dresdner Galerie – deutlich, dass die überlieferten schriftlichen Quellen mit der räumlichen und visuellen Rekonstruktion abgeglichen werden müssen, um beurteilen zu können, was sich unter bereits modern anmutenden musealen und kunsthistorischen Konzepten wie einer ‚Chronologisierung‘, ‚Historisierung‘, ‚Verwissenschaftlichung‘ oder einer ‚Öffentlichkeit‘ zu verstehen ist.

Die Institutionsgeschichte des Museums wird gemeinhin mit der Entwicklungsgeschichte der Ausstellungsarchitektur in eine Parallele gebracht.²⁰ Kapitel II untersucht die Entstehung der Gemäldegalerie am Jüdenhof, um aufzuzeigen, dass ihre spezifische Raumform, die die Disposition und damit auch die visuelle und literarische Rezeption der Kunstwerke bedingte, aus einem Residenzkomplex entwuchs, mit dessen zeremoniellem und repräsentativem Kontext sie funktional eng verbunden blieb.

Die Frühgeschichte des Museums und der Kunstwissenschaft steht in einer engen Verbindung mit der Herausbildung spezifischer Kompetenzen und Berufsbilder sowie mit Wissensordnungen, Archivierungs- und Darstellungstechniken.²¹ Am Beispiel eines der frühen Galerieinspektoren, dem Italiener Pietro Maria Guarenti, lässt sich der Übergang vom Künstler, Restaurator und Händler zum Kunstkenner und Galerieangestellten nachzeichnen. Seine kennerschaftliche Tätigkeit erweist sich als grundlegend für die Entstehung der Galerie und des spezifischen Kanons, den sie zur Schau stellte. Der auch durch ihn bewerkstelligte, spektakuläre Ankauf der hundert besten Gemälde der Estensischen Galerie zu Modena, der die Dresdner Sammlung nachhaltig prägen sollte, stellte einen Geschmackstransfer von Oberitalien nach Sachsen dar. Über diesen kunstgeografischen Schwerpunkt der Sammlung hinaus lässt sich zeigen, dass Algarottis museologischer Plan, eine vollständige, die Geschichte der Kunst illustrierende Sammlung aufzubauen, von Guarenti weiter verfolgt wurde. Betrachtet man die ersten beiden Galeriehängungen Guarentis nicht als blosse ornamentale Disposition der Gemälde, sondern als eine visuelle Argumentation in Bildern, kann ein kunstgeschichtlicher Subtext aus dem Bildgefüge herausgelesen werden, der auf die ästhetischen Präferenzen des Galerieinspektors und seiner Zeitgenossen hinweist. Aus der Struktur des Galerieinventars lassen sich darüber hinaus eine Perspektivierung der Sammlung innerhalb des repräsentativen Gefüges der Residenzräume und eine offizielle, nach Ausstellungsräumen gestaffelte Aussage über den Geschmack Augusts III. ableiten. Schliesslich kann an einer scheinbaren Anomalie der Galeriepräsentation, der Ausstellung von Tizians *Zinsgroschen* und

²⁰ Scherer 1913 *Museen*; Seling 1954 *Kunstmuseum*; Plagemann 1967 *Kunstmuseum*; Prinz 1977 *Galerie*; Bjurström 1993 *Genesis*; Joachimides 1995 *Museumsinszenierungen*; Sheehan 2002 [2000] *Kunstmuseen*; Hensel u. Köstler 2005 *Kunstwissenschaft*; Savoy 2006 *Tempel*.

²¹ Foucault 1966 *Mots*; Ketelsen 1990 *Künstlerviten*; Elsner u. Cardinal 1994 *Collecting*; Hochreiter 1994 *Musentempel*; Daston u. Park 1998 *Wonders*; Bredekamp 2000 [1993] *Antikensehnsucht*; Heesen u. Spary 2001 *Sammeln*.

dessen Kopie, die Selbstdefinition der frühen Kunstwissenschaft als Kennerschaft nachgezeichnet werden. Der Kulturtransfer von Italien nach Sachsen wirft des Weiteren die Frage auf, ob neben kunstgeschichtlichen und geschmacklichen auch konfessionelle Subtexte die Galeriepräsentation bestimmten. Am Beispiel der in der Sammlung prominenten Magdalenenikonografie lässt sich zeigen, dass der Katholizismus des konvertierten Monarchen auch über die Kunst vermittelt war und so eine visuelle Grundlage für die spätere romantische Kunstreligion bot.

Die Gemäldegalerie, besonders die Dresdner, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend von einem neuen, gebildeten Bürgertum rezipiert wurde, entwickelte sich zu einem realen und fiktionalen Ort des literarischen Gesprächs, in dem über ästhetische Normen und Kanones verhandelt wurde.²² Während sich weder die Systematik noch der Bestand der Dresdner Galerie wesentlich veränderten, entstanden hingegen durch intertextuelle Referenzen ‚geschriebene‘ Galerien, die die Bilder umordneten, umdeuteten und umwerteten. Dabei zeigt die Gegenüberstellung von schriftlicher Argumentation der Rezipienten und visueller Argumentation der Galerie, dass die jeweiligen Bilderordnungen weniger in ihrer konkreten räumlichen Disposition besprochen, als in ihren kunstwissenschaftlichen und systematischen Prinzipien aufgegriffen und durch ‚parallele‘ oder alternative Ordnungen ergänzt und umgedeutet wurden. Die Untersuchung von Johann Joachim Winckelmanns Rezeption der Galerie zeigt in Kapitel IV, dass sich sein Geschmack und seine Vorstellung von der Geschichte der Kunst zwischen seiner *Beschreibung* der Galerie von 1752 und seinen *Gedanken* von 1755/56 stark wandelten. Während er anfänglich dem höfischen Kanon und der guarientischen Präsentation folgte, die auf Correggio und die oberitalienische Malerei fokussiert war, emanzipierte er sich daraufhin vom augusteischen Rokoko, um sein Antikenideal auf Raffaels *Sixtinische Madonna* zu projizieren, die er erstmals als Meisterwerk innerhalb der Sammlung hervorhob. August Wilhelm und Caroline Schlegels *Gespräch* von 1799, ein fiktiver Dialog über die Dresdner Galerie, ist wiederum als Revision des winckelmannschen Klassizismus zu verstehen, die einen Gegenkanon von Gemälden und Meistern aufstellte, um schliesslich dieselbe *Sixtinische Madonna* romantisch umzudeuten und für die eigenen ästhetischen Ideale zu vereinnahmen. Schliesslich wird mit einem neu aufkommenden bürgerlichen Interesse für die niederländische und deutsche Schule, eine davon divergierende Rezeption und Kanonbildung untersucht, die sich auch in den zeitgleichen präsentationssystematischen Versuchen, die Äussere Galerie umzuhängen, niederschlug. In diesem Zusammenhang sind Goethes literarisch verarbeitete Dresdner Galeriebesuche zu analysieren, die sich sowohl von Winckelmanns als auch von der schlegelschen Galerierezeption distanzieren.

Die Geschichte des Museums wird gemeinhin als ein Prozess der Verwissenschaftlichung und Historisierung verstanden, der zusammen mit der Entstehung der Kunstwissenschaft verläuft.²³ In Kapitel V werden die Versuche beleuchtet, jene neue kunstwissenschaftliche Taxonomie der Werke nach Schulen und Chronologie in der Galerie einzuführen, wie sie sich in den Debatten der Zeit und in den Umgestaltungen der Ausstellungsräume manifestierte. Die Galerie, die sich zunehmend zum öffentlichen Museum hin wandelte, nahm neue Funktionen auf, etwa jene der nationalen Identitätsfindung und Geschichtsschreibung.

²² Osterkamp 1991 *Buchstabenstile*; Penzel 2007 *Betrachter*.

²³ Vgl. Trautwein 1997 *Kunstabstrachtung*; Bickendorf 1998 [1996]; Joachimides 2001 *Museumsreformbewegung*; Locher 2001 *Kunstgeschichte*; Haxthausen 2002 *Histories*; Mansfield 2002 *Institutions*.

Allerdings zeigt sich am Wirken und in den Schriften Johann Gottlob von Quandts, dass die Entwicklung, die auf eine wissenschaftliche Bildungsanstalt zuführen sollte, keineswegs linear verlief. Vielmehr entfaltete sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts das romantische Erbe, vor allem die rezeptionsästhetische Isolierung und Resakralisierung des Meisterwerks, namentlich der *Sixtinischen Madonna*, ein Erbe, das man in der Dresdner Galerie mit der aufklärerischen Idee der Geschichtlichkeit der Kunst in Einklang zu bringen suchte. Die Analyse der Hängungen und Parcours der Galerie lässt deutlich werden, dass die Sammlung einerseits als eine visuelle Geschichte der Kunst angelegt wurde, jedoch andererseits den ästhetischen Kanon noch strenger begrenzte und normierte. Die Überführung der Gemäldegalerie in den neuen Semperbau 1855 unter Julius Schnorr von Carolsfeld trug diesen beiden antithetischen Ansprüchen Rechnung, indem die Galerie sowohl kunsttopografisch aufgliedert als auch durch einen *paragone* zwischen Holbein und Raffael ästhetisch und national polarisiert wurde.

Die Analyse des Wechselverhältnisses von Kunstliteratur, Quellenmaterial, literarischen Revisionen und den visuellen Ordnungen der Bilder versteht sich hier explizit als ein *close reading*, das die von der umfangreichen Forschung zum Sammlungswesen im 18. und 19. Jahrhundert herausgearbeiteten Mechanismen der Kanonisierung sowie die historischen Entwicklungsbögen und Ordnungsprinzipien am konkreten Beispiel der Dresdner Galerie überprüfen, präzisieren und – im Sinne des Forschungsgegenstandes – umschreiben möchte.

Praktische Hinweise

Das Literaturverzeichnis listet nur die in den Anmerkungen zitierten Texte auf.

Das Personenverzeichnis gibt die konventionalisierte Schreibweise sowie die jeweiligen Lebens- und Regierungsdaten der im Text genannten Personen an.

Alle Abbildungen, die im Anhang ausgedruckt sind, finden sich auch auf der beiliegenden CD-ROM zur detaillierteren Betrachtung. Dort sind die Dateien nach der festen Abbildungsnummerierung mit Raute geordnet (#001), die sich auch in den Abbildungslegenden findet.

Die Hängungen, die im Abbildungsanhang ausgedruckt sind, können auch online auf der Netzseite von Gallery Creator angesehen werden, wo zusätzlich die Metadaten wie Künstlername, Bildtitel, Inventarnummer etc. automatisch angegeben werden und alle Gemälde in voller Bildschirmansicht betrachtet werden können. Dafür sind ein Internetzugang und ein Browser notwendig. Die Adresse lautet:

<http://www.gallerycreator.unibe.ch>

Dort muss das Feld ‚publizierte Hängungen‘ angesteuert werden, damit sich ein neues Fenster öffnet. Auf dem eingeblendeten Grundriss können einzelne Wände durch Anklicken visualisiert werden (Abbildung 256). Der Grundriss kann ein- und ausgeblendet werden, indem mit dem Pfeil über die linke graue Leiste gefahren wird. Von der Startseite aus gelangt man auch auf einen Gastzugang, mit dem eigene Hängungen hergestellt werden können.

Auf der CD-ROM findet sich ein virtueller, dreidimensionaler Rundgang durch die Dresdner Galerie, einmal durch die Innere und einmal durch die Äussere Galerie von 1765 (Abbildung 255). Die jeweilige Ansicht wird durch Doppelklicken der Datei *museum.exe* in den Ordnern ‚Innen‘ und ‚Aussen‘ geladen. Bedingung ist ein Rechner mit dem Betriebssystem Windows XP oder Vista. Das Laden kann eine Minute dauern. Für die Blickrichtung

benutzt man die Maus und für die Bewegung die Pfeiltasten. Klickt man auf ein Gemälde, erscheinen Bildtitel und Künstlername. Um die Animation zu beenden, muss die Escapetaste gedrückt werden.

I. Vision eines Museums (1742–1749)

Francesco Algarotti, Superintendent *in spe* (1742–1747)

Der einunddreissigjährige Homme de Lettre und Kunstagent Francesco Algarotti (Abbildung 9) wurde 1743 mit einer königlichen Instruktion ausgestattet, die er selbst zuvor für Premierminister Brühl vorformuliert hatte.²⁴ Sie umfasste die Modalitäten für zu tätige Kunstankäufe, nämlich die Pflicht, Echtheit (*authenticité*) und Provenienz (*histoire*) angebotener Stücke zu recherchieren und die Meinung (*sentiments*) lokaler Maler darüber einzuholen, sowie die Aufgabe, einen genauen Bericht über die zum Verkauf stehende Florentiner Sammlung Pallavicini zu verfassen und druckgrafische Reproduktionen oder Krayonzeichnungen interessanter Werke zu besorgen. Schliesslich sollten Aufträge an die fähigsten zeitgenössischen Maler erteilt werden, um ein Projekt (*idée*) zu verwirklichen, das Algarotti selbst vorgeschlagen hatte. Zudem enthielt die Instruktion auch eine vom Kunstagenten selbst zusammengestellte und vom König gebilligte Namensliste derjenigen Maler, deren Werke er erwerben sollte, falls sich solche finden liessen.

‚Was man haben muss’: Einkaufslisten und Kanones (1743)

Da der Auktionsmarkt in Italien unterentwickelt war, richteten sich die italienischen Agenten nicht nach Auktionskatalogen, in denen der König die interessanten Gemälde ankreuzte, sondern nach genehmigten Wunschlisten.²⁵ Algarottis ‚Einkaufsliste’ enthielt die folgenden Namen: Raffael, Correggio, Parmigianino, Tizian, Domenichino, Guido Reni, die vier Carracci, Giorgione, Leonardo, Francesco Albani, Giulio Romano, Caravaggio, Palma il Vecchio, Perugino, Sisto Badalocchio, Federico Barocci, Camillo Procaccini, Paolo Veronese, Francesco Solimena, Ribera, Carlo Dolci, Strozzi, Michelangelo, Tintoretto und Andrea Pozzo.²⁶

Selbstverständlich rangierte Raffael auf der königlichen Wunschliste an oberster Stelle, an der er bis zum Erwerb der *Sixtinischen Madonna* im Jahr 1754 auch bleiben sollte. Denn ohne Werke seiner Hand konnte keine fürstliche Sammlung europäische Bedeutung beanspruchen – man denke etwa an die Kollektionen der französischen Krone und an jene der Grossherzöge von Toskana. Giulio Romano wurde als Raffaelschüler für gut erachtet, und Perugino zählte vermutlich allein auf Grund seiner historischen Rolle als Lehrer des Urbinaten. Um das etablierte kunsthistorische Triumvirat zu vervollständigen, kamen auch Michelangelo und Leonardo auf die Liste, obwohl ihre Werke kaum erhältlich waren und schliesslich, nach einigen Falschzuschreibungen, auch eine Fehlstelle in der Dresdner Galerie bleiben sollten. Correggio figurierte an zweiter Stelle und wurde demnach schon geschätzt und gesucht, bevor die Modeneser Sammlung zum Verkauf stand, was darüber hinaus auch die Erwähnung der stilistisch verwandten Maler Parmigianino und Barocci erklärt. Mit Tizian, Giorgione, Palma il Vecchio, Veronese und zuletzt sogar auch dem ‚terribile’ Tintoretto wurde Algarotti auf die im Settecento international hoch angesehene venezianische Schule

²⁴ Siehe unten Anhang *Algarottis Instruktion (1743)*. Vgl. Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 115.

²⁵ Spenlé 2005 *Kunstankauf*, S. 233.

²⁶ Ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Loc. 18213, Cap. VII, Nr. 27, Kriegsverlust; Posse 1931 *Algarotti*, S. 10–11; Winkler 1989 *Ankauf*, S. 34–35: 16. Februar 1743, Algarottis Instruktion.

des 16. Jahrhunderts angesetzt. Während die jüngere Generation mit Strozzi vertreten war, wurden die Bassano offensichtlich ausgelassen, da sie in den europäischen Galerien in Überfülle präsent waren, wie Algarotti selbst anmerken sollte.²⁷

Einen deutlichen Schwerpunkt der gewünschten – und dann auch in der Galerie vertretenen – Malerschulen bildete die emilianische gegenreformatorischer Prägung: Genannt wurden explizit alle Carracci – Ludovico, Agostino, Annibale und Antonio – sowie ihre Zeitgenossen und Nachfolger Procaccini, Reni, Albani, Domenichino, Badalocchio und Dolci. Obwohl Caravaggio seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in der idealistischen Kunsthistoriografie abqualifiziert wurde – so etwa auch in Hagedorns Schriften –, war man in Dresden auf der Suche nach seinen und Riberas Gemälden.²⁸ Dies dürfte weniger als eine Konzession an eine kunstgeschichtliche Vollständigkeit der Sammlung zu verstehen sein, denn als eine wahre Wertschätzung Caravaggios und insbesondere des Caravaggismus, der vermutlich für eine Vermittlung zwischen der italienischen und der niederländischen Schule stand. Als einzigen noch lebenden Künstler nahm die Liste den Neapolitaner Solimena auf, dessen klassizistische Malerei an den europäischen Höfen sehr geschätzt wurde und der auch für Karl III., den König von Spanien, und Maria Amalia Christina, die Schwester Augusts III., im Palazzo Reale gearbeitet hatte.²⁹

Algarottis Liste orientierte sich sowohl am allgemeinen Kunstkanon seiner Zeit, der vorschrieb, ‚was man haben muss‘, als auch am spezifischen Geschmack des sächsischen Hofes, den er zu eruieren, aber auch zu verbessern suchte. Der Kunstgeschmack Augusts III. lässt sich nicht nur heute bloss ansatzweise aus den getätigten Ankäufen und von ihm angekreuzten Listen rekonstruieren, sondern musste auch damals von den Kunstagenten erahnt werden. So teilte Brühl 1743 Algarotti mit, es sei unnötig, ihm genauere Instruktionen für den Kauf der von ihm vorgeschlagenen Stücke zu geben, denn der Geschmack des Königs für Gemälde, Druckgrafiken und Zeichnungen sowie seine Intentionen in Bezug auf die zu bezahlenden Preise seien ihm ja hinreichend bekannt – er verlasse sich auf Algarottis Urteilkraft und auf seinen Dienstleister gegenüber seinem Souverän.³⁰

Dass Algarottis persönliche Präferenzen ebenfalls zum Zuge kamen, ist daran zu erkennen, dass ein Gemälde des Perspektivikers und Freskanten Pozzo erwünscht war, obwohl ein solches weder leicht aufzutreiben noch kunstgeschichtlich repräsentativ gewesen sein dürfte.³¹ Auch wenn er in seiner *Relazione storica de' quadri acquistati per la maestà del re di Polonia* von 1744, einem ausführlichen Bericht über die Ankäufe für Dresden, unterstreichen sollte, dass der König ein Gemälde Pozzos verlangt habe, entsprach das als Erstes in

²⁷ Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 123. Posse 1931 *Algarotti*, S. 41, Nr. 6: 17. Juni 1743, Algarotti in Venedig an Brühl: „Quoique dans le catalogue des peintres, que le roi m'a fait delivrer, les Bassans ne s'y trouvent pas“.

²⁸ Hagedorn 1762 *Betrachtungen*, Bd. 2, S. 666–667.

²⁹ Vgl. Orlandi 1733 [1704] *Abeceario*: Widmung an Solimena. Zu Algarottis ästhetischen Vorstellungen siehe Ercoli 1977 *Algarotti*.

³⁰ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 379/5, Fol. 37 R.: 15. Juli 1743, Brühl in Dresden an Algarotti in Venedig, Stellungnahme zur Sammlung Sagredo, „Il seroit inutile, de vous donner des instructions plus précises sur le pieces dont vous faites la description; puisque le gout du roi tant pour les tableaux, que pour les estampes et desseins, de même que ses intentions par rapport au prix vous sont deja assez connües. Il ne me reste donc, que de m'en rapporter à vos propres lumieres et à vôtre zele pour le service de s. m.“

³¹ Posse 1931 *Algarotti*, S. 12–13, Abb. 2, und S. 32, Anm. 6.

Wien erworbene *modello* eines Architekturprospekts vor allem Algarottis eigenem Geschmack für Capricci und wurde dann auch nicht in den Galeriebestand aufgenommen.³²

Legitimation jüngerer Kunst (1743–1746)

Vergleicht man Algarottis kleine, aber feine Anzahl von insgesamt 34 zwischen 1743 und 1746 erworbenen Gemälden mit der königlichen Wunschliste, so ergibt sich, dass er von den gewünschten Malern lediglich Werke von Pozzo, Strozzi, Palma il Vecchio (Abbildung 172) und Veronese (Abbildung 231) erwerben konnte.³³ Diese magere Bilanz dürfte einer der Gründe für seine baldige Suspendierung als Kunstagent gewesen sein. Die zwölf Namen von Malern, die *nicht* auf der Liste standen und deren Werke Algarotti dennoch ankauften, zeigen, welche Künstler auf dem Markt erhältlich waren und wie Algarotti seine zahlreichen Ankäufe zeitgenössischer Malerei geschmacklich zu rechtfertigen suchte.³⁴

So kaufte Algarotti zum Beispiel einen *Heiligen Sebastian* von Palma il Giovane (Abbildung 23): Dieser Künstler, von dem der befreundete Kenner Anton Maria Zanetti der Ältere mehrere Skizzen zum gleichen Sujet besass, sei zwar „einer der Ersten der zweiten Klasse der venezianischen Schule“, doch dieses Gemälde gehöre zum besseren Frühwerk, in dem sich Tintoretts Formen (*forme*) mit Tizians Farben und Pastosität (*colorito e pasta*) vereinigen.³⁵ Algarotti erwarb sogar ein Gemälde der Bassano und zwar eine *Auferweckung des Lazarus* von Jacopos weniger begabtem Sohn Leandro, obwohl „jeder weiss, wie steril die Bassano waren, was man daran erkennt, dass sie dieselben Sujets sehr oft wiederholten, von denen Europa voll ist“.³⁶

Zudem gab Algarotti sogar selbst zu, es handle sich lediglich um eine gemalte Kopie Bassanos nach einem Kupferstich Abraham Bloemaerts. Leandro sei noch fantasieloser gewesen als die anderen Familienmitglieder und habe sich deswegen offenbar der Invention des Niederländers bemächtigt und sogar seine Kopie in der Hoffnung signiert, dass die Vorlage

³² Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 121–137, Nr. 38: um 1744, *Relazione storica de' quadri acquistati dal conte Francesco Algarotti per la maestà del re di Polonia elettore di Sassonia eccetera eccetera eccetera*. Ebd., S. 122: „Avendo sua maestà desiderato avere fra gli altri autori un quadro del padre Pozzo, [...] essendo oltremodo rare le cose a olio di questo pittore che si è per lo più adoperato in opere grandi a fresco.“ Vgl. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 379/5, Fol. 11 R.–V.: 10. April 1743, Brühl in Dresden an Algarotti in Venedig, König genehmigt den Kauf von Pozzos Gemälde.

³³ Pozzos *modello* ist verschollen. Palma (Gal.-Nr. 189) und (Gal.-Nr. 243). Posse 1931 *Algarotti*, S. 46–49, Nr. 28, S. 69: 23. April 1746, Algarotti in Dresden an Brühl, „dans le catalogue des peintres dont sa majesté souhaitoit des ouvrages, et que je garde auprès de moi“. Ebd., S. 58, Nr. 16: 4. Oktober 1743, Algarotti in Venedig an Brühl: Gegenstücke von Strozzi, „le pendant a celui-ci“. Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 133.

³⁴ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 20; Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 126 und 159: Zum Erwerb des Gemäldes von Salviati sei er durch den Verkäufer gezwungen worden; „quadro assai debole, e di pochissimo costo“. Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 19–20; Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 124 und 158: Das Gemälde von Schiavone habe er mit demjenigen Palmas quasi obendrauf bekommen; Schiavone „tiene non mediocre luogo nella scuola veneziana“.

³⁵ Gal.-Nr. 251. Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 20; Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 126: „Viene appresso un *San Sebastiano* del Palma Giovine, pittore che ha cercato, prima che strapazzasse la maniera come ha fatto nel colmo del suo credito, che ha cercato, dico, di riunire alle forme del Tintoretto il colorito e la pasta di Tiziano. Di questo carattere è il *San Sebastiano*, un de' più lavorati e freschi quadri che aver si possa di questo autore che occupa un de' primi luoghi nella seconda classe de' pittori della scuola veneziana.“ Zu den Zeichnungen im Besitz Zanettis siehe Jacob u. Romanelli 2002 *Venezia*, S. 294–305, Nr. 200.

³⁶ Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 123: „Ognun sa quanto sterili pittori fossero i Bassano, il che si vede dall'aver tante volte ripetuto i medesimi soggetti, de' quali hanno piena l'Europa.“ Vgl. ebd., S. 157.

kaum jemandem bekannt sei und dass er für die gestohlene Invention gelobt werde. Allerdings – und so rechtfertigte Algarotti seinen Kauf – sei dieses Werk für die *curiosi*, das heisst in kennerschaftlicher Hinsicht von besonderem Interesse, denn Leandro habe versucht, die Vorlage zu verbessern, indem er sie in seine eigene „maniera bassanesca“ übersetzt habe: Nicht ‚Kopie‘ solle man dieses Stück daher nennen, sondern ‚Imitation‘ oder gar ‚Verbesserung‘ der Invention des anderen.³⁷ Die Unterschiede zwischen Vorlage und Imitation liessen sich an den Markierungen ablesen, die Algarotti, wie bei Kunstankäufen üblich, im Kupferstich Bloemaerts eingetragen hatte.³⁸

An diesem Beispiel zeigt sich – jenseits der offensichtlichen Argumentationsnöte für einen Ankauf, der niemals in die Galerie aufgenommen wurde –, dass Algarotti auch an Stücken interessiert war, die seine eigenen kennerschaftlichen Fähigkeiten unter Beweis stellten und *connoisseurship* als solche im Rahmen der Sammlung didaktisch vorführen konnten. Dazu passen auch die beiden *Opferszenen* Sebastiano Riccis (Abbildung 232 und Abbildung 233), die er Zanetti abkaufte, denn die Vorzüglichkeit dieses Malers liege in seiner Fähigkeit, alte Meister zu imitieren und eklektisch zusammenzuführen.³⁹ Dieses Merkmal dürfte die Bilder Riccis für eine Galerie, die auch nach Algarottis Vorstellung kunstgeschichtliche Kennerschaft beweisen sollte, besonders interessant gemacht haben und sollte entsprechend zur Spezialität des Hofmalers Dietrich werden.

Von Carlo Maratti habe er drei Gemälde erworben. Diese habe er dann am Rochustag in Venedig, dem venezianischen ‚Tribunal‘ der Kunst, das dem Pariser Salon entspreche – wie dies die bekannte *Vedute* Canalettos von circa 1735 dokumentiert –, öffentlich und unter Applaus ausgestellt: einen correggesken *Presepio*, in dem das Kind so leuchte wie in der berühmten *Heiligen Nacht* (Abbildung 28) zu Modena, eine *Adorazione*, die etwas von der Süsse Renis und der *macchia* Guercinos habe, und eine *Madonna*, die das Grandiose von Annibale Carracci mit der Feinheit Domenichinos in sich vereine.⁴⁰ Diese Charakterisierungen machen deutlich, wie Algarotti den Klassizisten Maratti, der nicht auf der Wunschliste stand, August III. schmackhaft zu machen suchte, indem er ihn der emilianischen Schule annäherte, die den königlichen Vorlieben Augusts III. näher stand.

Beim correggesken *Presepio* handelte es sich um das heute noch erhaltene Gemälde Marattis (Abbildung 18) oder um eine minderwertige und daher später aussortierte Version desselben Stücks.⁴¹ Dieses Werk sei das schönste und lieblichste, das dieser Künstler jemals

³⁷ Ebd., S. 124: „La copia però che il Bassano ha fatto dalla stampa è copia da valent’ uomo come egli era, e tale che dovrebbe chiamarsi più tosto imitazione o miglioramento della invenzione altrui”; „tradotte nella sua bassanesca, dirò così, maniera”.

³⁸ Ebd.: „come vedrassi da’ segni posti nella carta“.

³⁹ Ebd., S. 125. Siehe zu den beiden Gemälden (Gal.-Nr. 549 und 550) Marx u. Weber 1999 *Splendor*, S. 236–240, Nr. 69–70.

⁴⁰ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 16; Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 123: „quadro di bella macchia, e di grande artificio nel chiaroscuro, sul gusto della notte del Correggio“; „S. Rocco, che è il tribunale in certo modo della pittura tra noi, come è il salone in Parigi“; alle drei Gemälde ursprünglich für Antonio Maratti. Ebd., S. 122–123: „Nel quadro del *Presepio*, il lume dal bambino e di lumeggiar tutto intorno i circostanti oggetti, artificio che scorgesi nella famosa *Notte* del Coreggio di cui ha emulato la | forza e le grazie non meno.“ Ebd., S. 122: „la soavità di Guido e la macchia del Guercino“; vermutlich Gal.-Nr. 438. Ebd., S. 123: „il grandioso di Annibale colle finezza di Domenichino“; vermutlich Gal.-Nr. 437. Siehe Canaletto *Rochusfest*, ca. 1735, Öl auf Leinwand, 147,5 x 199,4 cm, London, National Gallery, Inv. NG 937.

⁴¹ Gal.-Nr. 436. Woermann 1908 *Katalog*, S. 162, Nr. 436; Posse 1929 *Dresden*: Gal.-Nr. 436 sei von Le Leu erstanden worden. Vgl. Posse 1931 *Algarotti*, S. 19: hier von Maratta erstanden. Vgl. Heineken 1753

gemalt habe, schrieb Algarotti 1743 an Brühl, und ausserdem wie geschaffen, um neben dem Bett des Königs zu hängen.⁴² Damit versuchte Algarotti, Marattis Werk in das ‚Allerheiligste‘ des Dresdner Schlosses, nämlich „a coté du lit du roi“ im Paradeschlafzimmer Augusts III., zu platzieren, in dem der offizielle Geschmack des Königs ab 1746 mit der Correggio zugeschriebenen *Maria Magdalena* (Abbildung 110) und einer raffaelesken *Maria* von Dolci (vgl. Abbildung 25) repräsentiert wurde.⁴³ Algarotti Ziel war es, mit diesem Bild den Geschmack Augusts III. für den Klassizismus zu öffnen: Das ausdrücklich correggeske Bild des Raffaelverehrsers Maratti musste als eine gelungene Synthese aus Correggios Süsse und Dolcis kühlem gegenreformatorischem Raffaelismus erscheinen, das heisst als eine Verschmelzung von Correggio und Raffael, wie sie dann der Dresdner Hofmaler Anton Raphael Mengs verkörpern sollte.

Sowohl mit dem Erwerb von zwei *Jagdstillleben* Jan Baptist Weenix', wie auch mit drei Pastellen Rosalba Carrieras bediente Algarotti schliesslich zielbewusst den Geschmack Augusts III., der bereits als Thronfolger in den 1710er Jahren zum grössten Sammler der Werke der Venezianerin geworden war.⁴⁴ Zwischen 1750 und 1753 liess er für seine Sammlung in der Gemäldegalerie gar ein Pastellkabinett, das *Gabinetto della Rosalba*, einrichten (Abbildung 103, C).⁴⁵ Unter den drei Pastellen hob Algarotti besonders eine *Heilige Maria Magdalena* hervor (Abbildung 111), die den Einfluss Correggios und Tizians deutlich bezeuge, den Rosalba bei ihrem Besuch der Estensischen Galerie 1723 erfahren habe.⁴⁶ Auch Mariette verglich Rosalba mit Correggio: Die schönen Farben liessen die vielen Mängel ihrer Malerei vergessen, die ihr zu verzeihen seien, da sie wie Correggio in ihren Irrtümern Grosses anvisiere.⁴⁷ Auch wenn die Pastelltechnik als fragil und feminin galt, attestierte Algarotti der international angesehenen Künstlerin einen männlichen Geist in einem weiblichen Körper

Recueil, Nr. 44: Es sei von 1743 Le Leu als Pendant zu Trevisanis Gal.-Nr. 448 erstanden worden; die Masse stimmen überein. Vgl. Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 221, Anm. 324: Identifikation bei Heineken vielleicht falsch.

⁴² Posse 1931 *Algarotti*, S. 45, Nr. 8: Juli 1743, Algarotti in Wien an Brühl, „qui est la plus belle chose et la plus amoureuse, que ce peintre ait jamais fait et qui semble peinte expres pour etre a coté du lit du roi“. Ebd., S. 47, Nr. 8: 19. Juli 1743, Algarotti in Venedig an Brühl, „Le moindre en prix quoique beau represente l'enfant Jesus avec st. Jean Baptiste et des anges figure grandes comme nature. Apres est une Vierge admirable avec l'enfant dans le gout de la *Nuit* du Corregge, et le troisieme est une autre Vierge avec l'enfant aussi, qui est assurément la plus amoureuse chose, que Carlo Maratti ait jamais peint, et qui sembloit fait expres pour être a coté du lit du roi“.

⁴³ Siehe unten Abschnitt 'Ouvrage spirituel & précieux': *Correggios Maria Magdalena (1527/1763)*.

⁴⁴ Vgl. Carriera 1985 *Lettere*, Bd. 2, S. 707–708: 18. April 1746, Algarotti in Dresden an Carriera in Venedig, König wünsche von ihr „due mezze figure in pastella una delle quali rappresenti l'aria, e l'altra l'acqua“; Brühl lässt die Pastelle dann durch Algarotti bestellen.

⁴⁵ Bianconi 1802 [1780] *Mengs*, S. 154.

⁴⁶ Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 124: „Il terzo è una *Maddalena* dimostrante nella estenuatezza sua le belle fattezze del volto e col suo dolore movente l'animo de' riguardanti, fatta dalla signora Rosalba in tempo che tornando ella da Modena avea la mente fervida e piena delle maraviglie di Tiziano e di Coreggio, di cui la casa d'Este nella famosa sua galleria ha fatto tesoro. Questo tesoro spiritualmente, dirò così, involto dalla signora Rosalba fu da lei speso e dispensato nella composizione della sua *Maddalena*, la quale ella, benché di una modestia pari alla sua virtù, non resta di riguardar con compiacenza godendo che questa opera sua debba andare innanzi agli occhi di un monarca, la cui benigna e clemente approvazione è il più onorato e dolce premio delle sue fatiche.“ Sani 1988 *Carriera*, S. 24: Rosalba 1723 in der Modeneser Sammlung, Einfluss der Carracci, von Correggio und Luti.

⁴⁷ Zit. Sani 1988 *Carriera*, S. 10: „Leur belle couleur fait oublier leurs incorrections car, il faut l'avouer, la Rosalba est fort incorrecte; mais il en est d'elle comme du Corregge, ses incorrections visent au grand, et lui sont, ce me semble, permises“.

(Abbildung 26).⁴⁸ Indem er sie ikonografisch, stilistisch und technisch in den ‚männlichen‘ kunstgeschichtlichen Kanon einschrieb, dem dank Correggios Grazie auch ‚weibliche‘ Merkmale anhaften konnten, unterstrich Algarotti, dass die Malerin galerieswürdig sei.

Als weiteres meisterhaftes Pastell konnte das *Schokoladenmädchen* (Abbildung 27), das Algarotti in Venedig von Liotard abkaufte, in Dresden nur Gefallen finden. In einem Brief an Mariette beschreibt Algarotti dieses Bildnis einer *giovane cameriera tedesca* als vollkommen unmanieriert, ganz mit *mezzo tinte* und unmerklichen Lichtübergängen ausgearbeitet, ja als einen Holbein in Pastell, dessen *finitezza* und schattenloser *rilievo* selbst den Chinesen gefallen würden, den angeblich erklärten Feinden der Schattierung.⁴⁹ Die kristalline Klarheit und optische Präzision der Abbildung reiner Sichtbarkeit wird im Kunststück des Wasserglases versinnbildlicht, in dem sich zwei Fensterflügel spiegeln, die auch Algarotti bemerkt. Liotards Negation der ihm so verhassten, unnatürlichen und nachlässigen Pinselstriche (*touches*), sein stufenloser Schmelz waren letztlich das, was Algarotti auch an der Emailmalerei schätzte.⁵⁰

Liotard berief sich denn auch selbst auf den Schmelz und die Grazie Correggios, dem er seinen *Traité des principes et des règles de la peinture* von 1781 widmete.⁵¹ Hier wird deutlich, dass Correggio zu jener Zeit als unbestrittene Referenz galt und von Verfechtern sowohl des ‚barocken‘ als auch des ‚klassizistischen‘ Geschmacks vereinnahmt wurde. Wie Joseph Friedrich Freiherr von Rackwitz 1811 beobachtete, sei die Sorgfalt der Dienstmagd, nichts von dem Wasser und der Schokolade auszuschütten, gut ausgedrückt – ja sie entspreche geradezu dem Fleiss und der Geduld des Malers und seiner scheinbaren auktorialen Selbstlosigkeit bei der ‚Re-Präsentation‘, sozusagen dem Servieren des Sichtbaren.⁵² Die heisse, die Sinne und Lebensgeister weckende, aphrodisische Schokolade wurde dadurch zur Chiffre für die belebte und belebende Malerei als edles und adliges Genussmittel. Allerdings wurde Liotards Stil offenbar nicht von allen gleich geschätzt: Eine 1751 von Matthias Oesterreich, dem späteren Galerieinspektor, in Rom radierte Zeichnung Pier Leone Ghezzi scheint weniger den unbedeutenden Bologneser Hausdiener Oesterreichs, Bernardino Luchesini (Abbildung 48), als vielmehr das Dresdner *Schokoladenmädchen* auf das Größte

⁴⁸ Ebd., S. 23. Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 124: „le cui opere dimostrano in persona di femmina albergar talora animo virile“. Rosalba hat sich in ihrem Dresdner *Selbstbildnis* vermutlich nicht als Personifikation des maskulinen Winters (*inverno*) dargestellt, dessen Pendants in Dresden fehlen und hier zu geschlechtshistorischen Spekulationen führen würden, sondern in einer kostbaren Winterkleidung.

⁴⁹ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 32–33: „Un quadro in pastello alto tre piedi circa del famoso signor Liotard, il quale rappresenta una giovine cameriera tedesca in profilo, che porta una guantiera con sopra un bicchier d’acqua, e una chicchera di cioccolata. E questa pittura quasi senz’ombre in un campo chiaro; e prende il lume | da due finestre, le immagine delle quali si vede riflessa nel bicchiero; tutta lavorata di mezzo tinte, e di perdimenti di lume insensibili, e di un ammirabile rilievo. Ella esprime una natura per niun conto manierata; e tutto che pittura europea, piacerebbe sommamente a’ Cinesi medesimi nimici giurati, come ella sa, dell’ombrare. Quanto all’estrema finitezza del lavoro, per recar le molte parole in una, ella è un Olbenio in pastello.“ Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 163. Vgl. Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 224: Chinesen und das Helldunkel.

⁵⁰ Liotard 1945 [1781] *Traité*, S. 81–101: „Règle VII: point de touches“. Ebd., S. 82: „on ne voit point de touches dans les ouvrages de la nature, raison très forte pour n’en point mettre su la peinture. On ne doit jamais peindre ce que l’on ne voit pas“. Ebd., S. 114: über die Schwierigkeit, Glas nachzuahmen. Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*, S. 243: „Une fille de chambre viennoise, qui sert le chocolat, figure entière.“

⁵¹ Liotard 1945 [1781] *Traité*, S. 31: Widmung an Correggio.

⁵² Rackwitz 1811 *Versuche*, S. 5. Ebd., S. 1–12: zu Liotard. Liotard 1945 [1781] *Traité*, S. 83: „l’usage des touches abrège le temps. C’est donc l’intérêt, l’impatience et l’incapacité de finir, qui ont tant accrédité les touches.“

zu karikieren und damit Liotards Objektivismus aus italienischer Perspektive als ästhetische Servilität abzukanzeln.⁵³

Geschmacksfragen: ‚*comprare con gli occhi, non con gli orecchi*‘

Algarottis spektakulärster und teuerster Ankauf war allerdings das Gemälde eines alten Meisters, Hans Holbeins *Madonna des Bürgermeisters Meyer* (Abbildung 31), deren Provenienz er auf beeindruckend detaillierte Weise erforschte. Holbeins Werke in Italien erwerben zu können, war aus Dresdner Perspektive nicht zu erwarten gewesen, und vermutlich standen sie auch nicht im Mittelpunkt des Interesses Augusts III. Algarotti beschreibt jedoch die *Meyermadonna* als das Meisterwerk nicht nur des holbeinschen Oeuvres, sondern der Malerei überhaupt.⁵⁴ Den italophilen Geschmack des Hofes beachtend schreibt er an Brühl, dem er über diesen ausserordentlichen Ankauf Rechenschaft ablegte, dass dieser Maler der deutsche Raphael und Leonardo sei.⁵⁵ Da es sich nicht um ein Historien- oder Galeriebild handelte, sondern um ein ehemaliges Altarbild, hob Algarotti dessen herausragende *diversità* der dargestellten Geschlechter, Alter, Kleidungen, Akte, Ornamente und Expressionen besonders hervor, die in der akademischen Kunstkritik zu den wichtigsten Beurteilungskriterien der Historiengattung gehörten.⁵⁶ So wie Liotards *Schokoladenmädchen* ein Holbein in Pastell sei, pries Algarotti, der die zeitgenössische Schnellmalerei für eine Verfallserscheinung hielt, nun umgekehrt, dass in der *Meyermadonna* keine sichtbaren Pinselstriche zu sehen seien, so als habe der Maler seine Figuren eher demiurgisch geschaffen als gemalt.⁵⁷ Holbein habe die deutsche Härte und Trockenheit verlassen, um schliesslich, durch Nachahmung und teilweises Übertreffen von Raffael und Leonardo, mehr als jeder andere die italienische Manier und Grazie zu steigern.⁵⁸

Algarottis stilgeschichtliche Einordnung und geschmackliche Charakterisierung seiner Ankäufe verrät nicht nur seine Sorge um die Akzeptanz der Bilder beim König sowie seine eigenen klassizistischen Tendenzen, sondern auch einen wiederkehrenden *paragone* zwischen der Kunst Nord- und Südeuropas, Deutschlands und Italiens, der in der *italianità* Augusts III.

⁵³ Oesterreich 1752 *Dessins*, Nr. 12: Im Exemplar des Berliner Kupfertichkabinetts wird handschriftlich behauptet, Luchesini sei der „servitore di Oesterreich“ gewesen. Oesterreich hatte sich 1745–1751 in Rom aufgehalten. Die Radierung ist auf den 24. August 1751 datiert.

⁵⁴ Posse 1931 *Algarotti*, S. 57, Nr. 15: 27. September 1743, Algarotti in Venedig an Brühl; „ce tableau vaut une collection entiere“; „c’est le chef d’œuvre non pas seulement du Holbein, mais de la peinture meme“.

⁵⁵ Ebd., S. 54, Nr. 13: 6. September 1743, Algarotti in Venedig an Brühl; „le fameux Jean Holbein le veritable Raphael et le Lionard da Vinci d’Allemagne“. Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 134–137. Algarotti 1791–1794 *Saggi*, S. 227: „l’Olbenio, che non inferiore nella pratica dell’arte al Vinci, siede principe della scuola tedesca“.

⁵⁶ Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 136: „Benché il soggetto del quadro non sia storico, è quale è più avvantaggioso e desiderabile, come quello che contiene diversità di sesso e di età, varietà d’abiti, nudi, varii ornamenti, espressioni modificate secondo l’età ed il sesso, e due ordini di fisionomie l’una umana e divina l’altra.“

⁵⁷ Posse 1931 *Algarotti*, S. 54, Nr. 13: 6. September 1743, Algarotti in Venedig an Brühl: „un tel fini qu’il semble ne pouvant pas appercevoir la moindre conduite de pinceau, que ces figures ont été plutot créés par le peintre que peintes et coloriées“. Ebd., S. 2: gegen Schnellmalerei und Manier des Seicento, für die Rückkehr zur Natur, zu Dante, Petrarca, Raffael, Palladio und zur Antike.

⁵⁸ Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 134: „Deposta la durezza ed il secco del suo paese e del tempo suo, ha più che alcuno altro aggiunto alla maniera ed alle grazie degli italiani avendo [...] emulato se non in alcune cose superato Leonardo da Vinci e Raffaello stesso nella maggior loro perfezione.“ Zu Holbeins *italianità* siehe Bättschmann 2001 *Holbein*.

seine Quelle und in der entsprechend räumlich zweiteiligen Gemäldegalerie seinen Ausdruck fand. So wurde denn auch in der Hängung von 1747 Holbeins Altarbild zwischen Giulio Romanos *Madonna mit der Waschschüssel* und Rembrandts *Rohrdommeljäger* als Vermittler zwischen den zis- und transalpinen Schulen eingesetzt (Abbildung 261).⁵⁹ 1754 wurde die *Meyermadonna* schliesslich zusammen mit einem Dürer zugeschriebenen Altarbild von der Inneren in die Äussere Galerie verlegt, um die deutsche Schule zu repräsentieren (Abbildung 327), und sie sollte dann im Semperebau, axial inszeniert, zum deutschen Pendant der *Sixtinischen Madonna* Raffaels avancieren (Abbildung 30, A und N), bis sie im Verlauf des so genannten ‚Holbeinstreits‘ als Kopie Bartholomäus Sarburghs nach Holbeins Darmstädter Originalgemälde entlarvt wurde.⁶⁰

In denselben transkulturellen Argumentationsstrang ordnete Algarotti zwei von ihm erworbene Gemälde Bartolommeo Nazaris (Abbildung 234) ein, die bewusst als Imitationen der naturalistischen Bildnisse des Deutschen Balthasar Denner (Abbildung 235) entstanden seien. Damit habe Nazari gar beweisen wollen, dass die Italiener ebenso feine Gemälde vollbringen könnten wie die Maler jenseits der Alpen.⁶¹ Gleiches galt für Giuseppe Nogaris *Köpfe* (Abbildung 236) ‚im Geschmack Rembrandts‘ sowie für die beiden erstandenen *Schlachten* des in Italien tätigen Franzosen Giacomo Cortese (Abbildung 237), des „Raffaello delle battaglie“. ⁶² Auch die bei Prospero Pesci in Auftrag gegebenen Architekturcapricci galten Algarotti nicht nur als eine neue Einheit von Kunst und Natur, sondern als eine eklektische Verbindung der edlen italienischen Zeichnung mit der flämischen Würze.⁶³

Was Algarotti, der Vergleiche mit Kunstagenten vom Schlage eines Bonaventura Rossi oder Pietro Maria Guarienti als eine Beleidigung empfand, auszeichnete und tatsächlich von ihnen abhob, war die hohe Qualität nicht so sehr seiner Ankäufe, als vielmehr seiner kunstgeschichtlichen und geschmacklichen Argumentationsweise: Die Gemälde seien keine Handelsware, sondern ein Kulturgut, und er sei kein Händler, sondern ein Kulturschaffender. In diesem Sinne schrieb er an Mariette, dass er beim Erwerb von Gemälden alter Meister immer äusserste Vorsicht habe walten lassen. Es reiche nicht, dass ein Bild von Tizian sei, sondern es müsse auch gut erhalten sein, ein interessantes Sujet darstellen und aus der Blütezeit seiner besten Manier stammen, sonst würde man riskieren, bloss Namen wie Idole zu verehren: Bilder müsse man mit den Augen, nicht mit den Ohren kaufen.⁶⁴

⁵⁹ In der Hängung von 1750 allerdings in einer Randlage.

⁶⁰ Oesterreich 1754 *Inventarium*, II, Inv.-Nr. 88. Zum Holbeinstreit siehe Bättschmann u. Griener 1996 *Holbein* und Bättschmann u. Griener 1998 *Original*.

⁶¹ Posse 1931 *Algarotti*, S. 52, Nr. 11: 9. August 1743, Algarotti in Venedig an Brühl; „Elles sont faites pour le fini a l'imitation du fameux Taners [Denner] d'Hambourg, dont il avoit entendu parler. Il a pretendu faire voir que les peintres italiens pouvoient achever leurs ouvrages autant que les ultramontains.“ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 32; Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 163: „amendue nel gusto della famosa *Vecchia* di Taners che è nella galleria di Vienna.“

⁶² Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 127: Nogari (Gal.-Nr. 589 und 590), „sono questi lavori secondo li principii della scuola fiamminga e nel gusto in gran parte del Rembrand“. Ebd., S. 130: Cortese.

⁶³ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 95–96: 28. September 1759, Algarotti in Riolo an Prospero Pesci in Bologna; „In tal modo si viene a riunire la natura e l'arte.“ Ebd., S. 100: „con la nobiltà del disegno italiano avremo riuniti il sapore e il gusto fiammingo“.

⁶⁴ Ebd., Bd. 8, S. 38; Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 165–166: „Nell'acquistare quadri antichi io | avrei proceduto sempre, come feci, con cautele grandissime. Non basta che un quadro sia di Tiziano, vuol essere ben conservato, della bella maniera, e del fior della bella maniera del pittore: altrimenti si corre rischio di ammirar solamente i nomi e d'incensar gl'idoli, come diceva il suo Lancrèt. E la scelta del soggetto

Museumsprojekte für alte und neue Meister (1742)

Algarottis Ankäufe, auch wenn sie sich nach dem Geschmack seines Auftraggebers und nach dem Markt richten mussten, waren zielgerichtet: Er wollte einerseits die Dresdner Gemäldegalerie kunstgeschichtlich vervollständigen und andererseits eine Galerie zeitgenössischer Malerei ins Leben rufen – beides war letztlich zum Scheitern verurteilt. Algarottis Plan lässt sich am *Progetto per ridurre a compimento il regio museo di Dresda* ablesen, den er 1742 dem König auf Schloss Hubertusburg präsentierte und der auf eine systematische Erneuerung des Universalmuseums abzielte.⁶⁵ Er bemängelte darin offen die Lücken aller königlichen Sammlungen und empfahl sich somit als zukünftiger Superintendent oder Generaldirektor.⁶⁶

Dem Kupferstichkabinett, so stellte Algarotti fest, fehlten wichtige Konvolute italienischer Druckgrafik etwa von Marcantonio Raimondi, Agostino Carracci oder Pietro Santi Bartoli, die einer in Dresden zu gründenden königlichen Kunstakademie sehr dienlich sein könnten.⁶⁷ Die Sammlung von Zeichnungen, in denen sich der Genius und die ersten Ideen der Künstler ausdrückten, sei, abgesehen vom grossen, durch Johann Heinrich von Heucher erworbenen Rembrandtalbum, mangelhaft.⁶⁸ Nicht nur müssten Studienblätter, die eher einem Maleratelier als einer königlichen Kunstschule angemessen seien, aussortiert werden, sondern neu zu erwerbende Konvolute in Alben so nach Schulen und nach Chronologie geordnet werden, dass zum Beispiel zu den Zeichnungen der Carracci diejenigen Domenichinos, Renis, Albanis, Lucio Massaris und Alessandro Tiarinis in denselben Bologneser Band geklebt würden.⁶⁹ Damit hätte man die verschiedenen Manieren und Stile, ja die ganze Geschichte der Malerei vor Augen.

Algarotti empfahl zudem die Verfassung eines *catalogo ragionato*, in dem die Sujets sowie die Qualitäten der Maler und Merkmale ihrer Epoche erklärt würden. Diese Idee bezog sich auf Mariettes spektakulären *Recueil* der schönsten Gemälde und Zeichnungen aus den Sammlungen des Königs von Frankreich und des Herzogs von Orléans, der 1729 und 1742 erschienen war, sowie auf dessen *Description sommaire* der Zeichnungen aus der Sammlung Crozat von 1741, die Matthias Oesterreichs *Recueil* (Abbildung 46) der brühlschen Zeichen-

aggiungerà anch'essa all'opera pregio non piccolo." Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 38; Emery 1938 *Bianconi*, S. 138: „comperare con gli occhi, non con gli orecchi!"

⁶⁵ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 351–388: *Progetto per ridurre a compimento il regio museo di Dresda presentato in Hubertusbourg alla r. m. di Augusto III. re di Polonia il dì 28. Ottobre 1742*, gefolgt von den *Argomenti di quadri dati a dipingere a' più celebri pittori moderni, per la r. galleria di Dresda*. Haskell 1980 *Patrons*, S. 350–355: zu Algarottis Sammlungsprojekten. Siehe dazu Posse 1931 *Algarotti*, S. 6; Emiliani 1994 *Bologna*; Emiliani 1995 *Bologne*; Weber 1996 *Tiepolo*. Günther u. a. 1997 *Reisen*, S. 60: August III. war vom 12. Oktober bis zum 26. November auf der Hubertusburg.

⁶⁶ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 353: „ho pensato se indovinar potessi in qual maniera sua maestà voglia dar compimento al regio museo, che ha così felicemente incominciato in Dresda".

⁶⁷ Ebd., S. 354: „parecchie glie ne mancan pur tuttavia". Ebd., S. 355: Druckgrafik sei in Italien erfunden worden so wie der Buchdruck in Deutschland; „servirebbono moltissimo ad una scuola, che il re volesse erigere in Dresda delle belle arti". Zum Kupferstichkabinett siehe Brakensiek 2003 *Druckgrafik*.

⁶⁸ Ebd., S. 355: „hanno quello [merito] di emanare direttamente dalle mani e dall'ingegno del primario artefice, e di conservarci le idee della prima creazione cotanto preziose a' conoscitori"; „alquanto scarso". Zu Heucher siehe Dittrich 1996 *Heucher*.

⁶⁹ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 356: Silvestres und Mattiellis Hilfe nötig; „cotali cose convengono più tosto allo studio d'un pittore che ad un regio museo".

sammlung von 1752 vorwegnahm.⁷⁰ Algarottis Vorschlag von 1743, die umfangreiche Zeichensammlung Zaccaria Sagredos zu erwerben, wurde dann von August III. allerdings abgelehnt.⁷¹

Neben den Sammlungen von Münzen, Gemmen und Statuen, bei denen mehr auf Qualität als auf Quantität zu achten sei, galt Algarottis Hauptinteresse der königlichen Gemäldegalerie.⁷² Zwar stelle sie den schönsten und vollständigsten Teil der Sammlungen dar, doch wollte man, dass sie Gemälde eines jeden berühmten Künstlers enthalte, so sei dies ein kaum zu vollendendes Werk, auch wenn es Philipp II., dem Regenten von Orléans, fast gelungen sei. Was der König allerdings sicherlich wünsche, schreibt Algarotti, sei, einige Gemälde berühmter Maler zu erwerben, die in der Galerie noch nicht vertreten seien, vor allem Werke, die in der Geschichte der Malerei bekannt seien, von der Literatur gefeiert würden und zudem durch die Reproduktionsgrafik ‚geheiligt‘ seien. Wie der 1742 erworbene *Dresdner Grüne* oder der *Régent* des Herzogs von Orléans könnten sie – so sie in Italien zum Verkauf stünden – die ‚Diamanten‘ des königlichen Bilderschatzes darstellen.⁷³

Algarotti spricht in Briefen an Brühl von einem „système“, den er in Übereinstimmung mit dem Geschmack und der Magnifizenz des Königs erstellt habe und bei dem es sich um eine kunsthistorisch-systematische Liste berühmter Maler handeln dürfte.⁷⁴ Mit dem Ziel einer historisch umfassenden Sammlung vor Augen empfahl Algarotti den Ankauf der Werke auch von Malern, die nicht im königlichen *catalogue* enthalten waren, zum Beispiel eines Gemäldes von Pordenone, des Rivalen von Tizian; von Giovanni Bellini, des Lehrers des Cadoriners, von dem Algarotti selbst ein Gemälde besass, das er 1746 Brühl anbot; und

⁷⁰ Ebd., Bd. 8, S. 357: „Riuniti questi disegni in varj libri, mettendo insieme quelli che sono d’una medesima scuola, per esempio dopo que’ de’ Caracci ponendo quelli di Domenichino di Guido dell’ Albani del Guercino del Massari del Tiarini e degli altri loro scolari, e così delle altre scuole romana fiorentina e veneziana, si verrebbe ad avere sotto gli occhi le differenti maniere, gli stili, e la storia tutta per così dir della pittura, massime se di questi si facesse poi un catalogo ragionato, il quale oltre allo spiegar il soggetto de’ disegni desse in ristretto idea del carattere del valore e dell’epoca di ciascun pittore.” Mariette 1729–1742 *Recueil*; Mariette 1741 *Description*; Oesterreich 1752 *Dessins*.

⁷¹ Posse 1931 *Algarotti*, S. 43, Nr. 7: Algarotti in Venedig an Brühl. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 379/5, Fol. 33 R.–36 R.: „Cattalogo de’ libri di disegni che si trovano nello studio della casa Sagredo“, bestehend auf 50 Bänden. Ebd., Fol. 37 R.: 15. Juli 1743, Brühl in Dresden an Algarotti in Venedig, positive Stellungnahme zu diesem Ankauf. Zu den venezianischen Ankäufen Algarottis, besonders in Bezug auf die Sammlung Sagredo, siehe Boccazzi 2002 *Sammlungen*. Zu Sagredo siehe Binion 1983 *Sagredo*.

⁷² Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 358: „pietre e cammei“; weiss allerdings nicht, ob eine solche Sammlung bereits bestehe. Ebd., S. 359: nennt Statuen von Tuzia, den Vestalinnen, von Caracalla und Minerva. Ebd., S. 360: Museumsbibliothek.

⁷³ Ebd., S. 361: „parte più bella, e che è già la più compita“; „La galleria reale di Dresda è numerosa e serbansi in essa di eccellentissimi quadri; ma chi volesse avere quadri di ogni pittore noto, sarebbe opera quasi che infinita, benché intrapresa, e di poco per avventura non condotta a fine dal defunto duca d’Orleans. Quello che il re vorrà senza dubbio, sarà acquistare ancora alcun quadro di autore insigne, che potesse mancar alla galleria, e quadri massime noti nella storia della pittura, e celebrati dagli scrittori di essa, o degnamente consacrati per così dire dalle stampe, come havvene in Italia, e da vendere, se trovassero compratori, e sarebbono, come altri che vi son già in quella di Dresda, il diamante verde o l’onice di quel tesoro.“ Syndram u. a. 1994 *Gewölbe*, S. 282: *Grüner Dresdner*, angeblich für 400 000 Taler erstanden.

⁷⁴ Posse 1931 *Algarotti*, S. 37, Nr. 3: 20. März 1743, Algarotti an Brühl: „Dans le systeme que j’ai fait, systeme conforme au gout, et a la magnificence du roi, que sa majesté ne dut avoir que des choses capitales, ce tableau y tenoit un des premiers rangs“; „les tableaux du roi selon mon systeme doivent etre comme la femme de Cesar exempte meme du soupçon le moins apparent“.

von Vittore Carpaccio, eines Begründers der venezianischen Schule.⁷⁵ Damit war Algarotti den Dresdner Inspektoren, die auch im 19. Jahrhundert noch kein Werk Carpaccios anschaffen sollten, mit seinem protomusealen, kunsthistorischen Sammlungsbegriff weit voraus und förderte eine neue Wertschätzung der ‚alten Meister‘, die erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts als eigene Kategorie verstanden und für ausstellungswürdig gehalten werden sollten.⁷⁶

Da in den königlichen Sammlungen eine Disproportion zwischen toten und lebenden Künstler herrsche, schlage er dem König vor, eine kleine *galleria moderna* zu zusammenzustellen.⁷⁷ Dafür würden die besten Maler des Jahrhunderts – *i pittori di maggior grido* – mit der Schaffung von Historien im mittleren Querformat („alla pussina“) beauftragt und miteinander in einen *paragone* gesetzt.⁷⁸ Die jeweiligen Bildsujets würden die spezifischen Begabungen der Maler zu Glanzleistungen herausfordern, besonders wenn ein Gebildeter – Algarotti selbst – sie dazu anleite, wie die dem Gegenstand angemessenen Kleidungen, Umgebungen, Bauten und insbesondere die jeweilige, heute so vernachlässigte angemessene Verhaltensform (*costume*) darzustellen hätten.⁷⁹ Wie durch den Kunsttransfer von Griechenland nach Rom, so würde eine Galerie (italienischer) neuer Meister die Sachsen für die schönen Künste begeistern, und so würde sich auch der gute Geschmack sukzessive in allen Bereichen ausbreiten: Dazu würden vor allem die Meissner Porzellanprodukte gehören, die mit Motiven nach Jean Antoine Watteau, nach antiken Vasen, nach den Skulpturen des Belvedere und der Uffizien, aber auch nach Werken moderner Bildhauer wie Gianlorenzo Bernini und Mattielli verziert werden könnten.⁸⁰ Dieser Bildtransfer von der Gemäldegalerie

⁷⁵ Ebd., S. 42, Nr. 6: 17. Juni 1743, Algarotti in Venedig an Brühl, „Quoique ces trois derniers ne soient pas dans le catalogue du roi, j’ai crû (d’autant plus que le roi m’a permis d’augmenter ce même catalogue) qu’il conviendrait d’avoir un beau Pordenone peintre si renommé a juste titre dans l’école de Venise, et rival du Titien, un de Jean Bellini maître de ce meme grand homme, et un autre de Carpazio un des premiers fondateurs de cette meme école.“ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 379/5, Fol. 57 R.–58 V.: 23. April 1746, Algarotti an Brühl, Anhang *Catalogo di quadri*, erster Posten, „Un quadro in tavola rappresentante una Madonna col bambino e alcuni santi intorno mezze figure di grandezza naturale opera finitissima di Giovanni Bellino maestro di Tiziano col nome dell’autore, e delle sue più belle e singolari. Quadro per traverso che â di larghezza tre piedi in circa.“ Weitere Maler: Tempesta, Luti, Liberi, Lazzarini, „Zoan“, Molinari, Padovanino, Pietro della Vecchia, Carpioni, Giordano. Vgl. vollständige, aber fehlerhafte Transkription dieses Dokuments bei Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 228–228.

⁷⁶ Zur Geschichte der Ausstellungen alter Meister siehe Haskell 2000 *Museum*.

⁷⁷ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 362; Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 165: „Dopo gli antichi m’è venuto in pensiero, se per avventura il re non potesse pensare ad avere una picciola e scelta raccolta di quadri moderni fatta in un modo particolare, il quale potesse sminuire, per l’artificio che si usasse in farla, la di sproporzione, che v’ha tra i morti pittori e i viventi.“ Vgl. Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 32–33; Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 127: „Questo si fu un piccolo saggio, e quasi cominciamento di una galleria di quadri moderni che io aveva proposto alla corte di formare.“

⁷⁸ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 365. Vgl. Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 5, Fol. 4 V., Nr. 2 (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. VII.a, Nr. 32): Algarottis „Nota de’ principali pittori che anno grido maggiore in Italia e altrove“; *argomenti* (Sujets) für die einzelnen Maler, etwa Tiepolo.

⁷⁹ Vgl. zum *costume* Algarotti 1791–1794 *Pittura*, S. 136–142.

⁸⁰ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 372–373: „Questi ed altri soggetti secondo l’indole del pittore, che s. m. ordinare potrebbe e scegliere, comporrebbero una galleria moderna contenente quanto l’odierno secolo può produr di migliore, quando massime i pittori fussero condotti da intelligente persona, per quanto spetta agli abiti a’ siti alle fabbriche che convengono a ciascun soggetto, a quello infine, che si chiama *costume*, che dà tanta verità a’ quadri per gli occhi intelligenti e che è parte tanto essenziale, e tanto negletta della pittura. Un simile museo accenderebbe più che mai gli animi de’ Sassoni all’amore delle belle arti, come furono quelli de’ Romani | dopo che si recarono in Italia le preziose spoglie della vinta Grecia; il che il simbolico quadro di poc’ anzi accenna. Il buon gusto, che è figlio delle arti del disegno, s’insinuerebbe a

nach Meissen sollte sich dann aber kaum einstellen, wurden doch in der Regel, wie schon im Fall der Urbiner Majolika, aus praktischen Gründen künstlerische Motive der Reproduktionsgrafik entnommen und nicht den Originalgemälden.⁸¹

Algarotti berief sich bei diesem Vorhaben auf das mäzenatische Vorbild Philipps IV., des Königs von Spanien, der um 1636 ein Dutzend Landschaftsgemälde zeitgenössischer Malern in Rom in Auftrag gab. Tatsächlich jedoch dürfte er sich eher an jenem zeitgenössischeren Auftragsprojekt von Owen McSwiny orientiert haben, der in den 1720er Jahren die in England beliebten venezianischen Maler Antonio Balestra, Canaletto, Cimaroli, Piazzetta, Pittoni, Sebastiano Ricci und Valeriani beauftragte, Grabmäler berühmter Engländer im Stil von Architekturcapricci zu malen.⁸² Immerhin konnte Algarotti bereits von einer *sproporzione tra vivi e morti* sprechen und nicht von einer gänzlichen Abwesenheit zeitgenössischer Künstler, da bis 1742 vereinzelte Gemälde etwa von Trevisani, Sebastiano Ricci, Piazzetta, Migliori, Pittoni, Canaletto, Rotari, Magnasco und natürlich ein ganzes Konvolut von Pastellen Carrieras erworben worden waren.⁸³

Das Projekt wollte Algarotti, wie er Mariette schrieb, erweitern und Kopien alter Meisterwerke von herausragender Schönheit und besonderem Inhalt jeweils bei denjenigen Malern in Auftrag geben, deren Manier dem Stil der Vorlage am nächsten käme, so etwa Raffaels vatikanische *Schule von Athen* oder Renis *Aurora* aus dem Casino Rospigliosi beim Maler Batoni, Renis *Ninus und Semiramis* aus der Sammlung Tanara bei Creti (Abbildung 129), den *Cato* aus einer Sammlung Foppa bei Piazzetta, Poussins *Tod des Germanicus* bei Mancini und Veroneses *Darius vor Alexander* aus der Sammlung Pisani bei Tiepolo, den Algarotti wiederholt als neuen Veronese zu platzieren suchte.⁸⁴ Auch in dieser Kopiensammlung kommt Algarottis idealistische Kunstauffassung sowie seine kunsthistorische und geschmacksdidaktische Vision eines neuen Museumstyps zum Ausdruck.

Algarottis *Progetto* brachte ihm zwar 1743 mit der eingangs erwähnten königlichen Instruktion den Auftrag ein, alte Meister in Italien zu erwerben und vier zeitgenössische Gemälde zu ordern, doch wurde er schliesslich aus dem anstehenden Ankauf der Modeneser Sammlung ausgeschlossen, während die von ihm geordneten modernen Auftragsbilder bereits 1765 aus dem Galerievorrat versteigert werden sollten.⁸⁵ Algarottis innovatives museo-

poco a poco in ogni cosa, e trasparirebbe più che mai ne' begli e gentili lavori di Meissen". Ebd., S. 374: Mattielli Konservator des Museums. Ebd., S. 366–370: Liste der Maler und der Sujets. Vgl. ebd., S. 375–388: *Argomenti di quadri dati a dipingere a' più celebri pittori moderni, per la reale galleria di Dresda*; davon abweichende, tatsächliche Liste der beauftragten Maler Giovanni Battista Pittoni, Giovanni Battista Piazzetta, Giovanni Battista Tiepolo, Amigoni und Francesco Zuccarelli (von diesem zwei Gemälde).

⁸¹ Vgl. Valter 2000 *Galatea*. Vgl. z. B. Bernard 1940 *Maiolica*.

⁸² Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 36; Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 165. Haskell 1980 *Patrons*, S. 172–173 u. 287–292.

⁸³ Vgl. Ankaufs- und Lebensdaten bei Posse 1929 *Dresden*. Nach 1742 angekaufte zeitgenössische italienische Malerei: Batoni, Solimena, Conca; Franzosen vor 1742: Grimou und Pesne; nach 1742: Nattier, Subleyras, La Tour.

⁸⁴ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 37; Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 165: „Della stessa grandezza avrei voluto ancora ordinar copie di quadri antichi, cioè dei più singolari, così per la bellezza come per il soggetto, e ciascuna copia a quel pittore la cui maniera più si confacesse con la maniera del quadro medesimo. La *Scuola d'Atene* per esempio o l'*Aurora* di Guido al Battoni, la *Semiramide* e il *Nino* di casa Tanara a Donato Creti, il *Catone* di casa Foppa al Piazzetta, la *Morte di Germanico* al Mancini, la *Famiglia di Dario dinanzi ad Alessandro* della casa Pisani al Tiepolo, e via discorrendo." Christiansen 1998 *Tiepolo*: zu Tiepolo und Veronese.

⁸⁵ Weber 1996 *Tiepolo*. Zu den Gemälden Tiepolos für Dresden siehe Magrini 2002 *Tiepolo*.

logisches Konzept wurde offenbar durch das Bedürfnis nach einer traditionellen königlich-repräsentativen Sammlung verdrängt. Dass das kostengünstigere Sammeln zeitgenössischer Kunst, das meist als Fördermassnahme zu Gunsten des lokalen Handwerks gerechtfertigt wurde und das für Sammler wie Heineken und Hagedorn selbstverständlich war, gegenüber dem Besitz alter Meister im europäischen Repräsentationssystem sozial deutlich niedriger eingestuft wurde, zeigt sich zum Beispiel auch daran, dass die Dresdner Kunstagenten Pietro Maria Guarienti und Bonaventura Rossi dem bankrotten Herzog Francesco III. zuredeten, er könne mit dem Erlös des Verkaufs der hundert besten Gemälde der Estensischen Sammlungen eine neue Galerie moderner und bekannter italienischer Meister zusammenstellen.⁸⁶

Zeitgenössische Malerei auf der Hubertusburg (1749–1761)

Die von Algarotti bestellten Gemälde zeitgenössischer Maler sowie Canalettos und Bellottos Veduten könnten für die Hubertusburg bei Wernsdorf bestimmt gewesen sein.⁸⁷ Die unter August dem Starken durch Johann Christoph Naumann zu einem prächtigen Jagdschloss erweiterte Hubertusburg wurde von August III. zwischen 1743 und 1753 nach Plänen Johann Christoph Knöffels zu einem zweiten Residenzschloss ausgebaut (Abbildung 249), das mit dem Schloss zu Versailles konkurrieren sollte, welches der Prinz 1714/15 auf seiner Kavalierstour bewundert hatte.⁸⁸ Als die Inspektoren Johann Gottfried Riedel und Pietro Maria Guarienti 1749 beim König nachfragen liessen, welche Gemälde sie neu inventarisieren sollten, zählten sie, ausser der Dresdner Gemädegalerie, die folgenden weiteren Orte auf, an denen sich Werke in nennenswerter Zahl befanden: in den Zimmern des Dresdner Residenzschlosses, in anderen königlichen Schlössern, in der Warschauer Residenz, im Holländischen Palais und zuletzt auch auf der Hubertusburg.⁸⁹ Das königliche Promemoria teilte ihnen mit, dass zwar die Dresdner vorzugsweise den Namen ‚Galerie‘ verdiene, doch auch jene Gemälde separat zu inventarisieren seien, die sich an anderen Orten wie den königlichen Zimmern, dem Holländischen und Türkischen Palais, der Hubertusburg und der Moritzburg befänden.⁹⁰

Die durch Algarotti besorgten Gemälde von Jacopo Amigoni, Tiepolo, Pittoni und Zuccarelli sowie weitere Stücke von Pietro Rotari, Niccolò Berettoni, Andrea Locatelli, Luca Carlevarijs, Piazzetta, Pasquale de' Rossi, Marco Ricci und vor allem die Prospekte von Canaletto und Bellotto gehörten laut Oesterreichs Inventar von 1754 zum Gemäldevorrat der Dresdner Galerie.⁹¹ In diesem Jahr habe der König jene Bilder selbst ausgesucht, die 1748 aus

⁸⁶ Winkler 1989 *Ankauf*, S. 45–46; Winkler 1989 *Acquisto*, S. 45: Brief Rossis vermutlich an Heineken. Spenlé 2007 *Heineken*, S. 125–127.

⁸⁷ Schmidt 1921 *Brühl*, S. 33 u. 256: zu den algarottischen Gemäldeaufträgen.

⁸⁸ Weinart 1777 *Dresden*, S. 363–365; Scholze 1987 [1966] *Hubertusburg*; Verein für sächsische Landesgeschichte e. V. 1997 *Hubertusburg*; John 2004 *Hubertusburg*: zur Hubertusburg. Staszewski 1996 *August III.*, S. 71: zur Kavalierstour.

⁸⁹ Siehe unten Anhang *Riedels und Guarientis Inventuren (1749)*, Fol. 1 R.

⁹⁰ Siehe unten Anhang *Promemoria über die Inventur (1749)*, Fol. 3 V.

⁹¹ Oesterreich 1754 *Inventarium*, Fol. 41 R.–45 R., III. *Vorrath*: Nr. 519 Pietro Rotari („Conte Rotari. Ein mit einem weissen Vorhang mit Blumen übermahltes Stück, auf Leinwand. 2.11/2.5“), Nr. 520 Niccolò Berettoni („Nic: Berettoni. Ein Stück auf zwey Seiten gemahlt, auf der einen Seite die Geburt, auf der anderen die Taufe Christi, auf Kupfer, ganze Figuren, 2.7/1.2½“), Nr. 521–522 Andrea Locatelli („Pietro Lucatelli. Eine Landschaft mit Bäumen, in der Mitten ein alt Gebäude, unten ein Wasser, wobei einige Fischer, welche ihre Netze ziehen. 2.7/3,5½. Il medesimo. Ein dergl. Landschaft, in der Mitten ein Fluss, unten ein Hirte mit einer Herde Vieh, auf Leinwand. 2.7/3,5½.“), Nr. 523 Luca Carlevarijs (Gal.-Nr. 553),

dem Galerievorrat in das Japanische Palais gebracht worden waren und im darauffolgenden Sommer auf die Hubertusburg kamen, um dort „nach der schon in Dresden gemachten Rangirung“ aufgehängt zu werden, heisst es in Riedels Tagebuch.⁹² Bianconi nennt denn auch in einem zeitgleichen Brief zwei königliche Galerien: die Dresdner und die Hubertusburger.⁹³ Laut einem von Hans Posse teilweise transkribierten, 1945 verbrannten Inventar von 1755 waren 227 oder gar 467 Gemälde in der Hubertusburger Gemäldegalerie verwahrt, die hauptsächlich dem Vorrat der Dresdner Galerie entnommen worden waren und zum grossen Teil zum Verkauf standen.⁹⁴ Unter den von Posse notierten Stücken finden sich – dem Ort angemessen – vor allem weltliche Sujets aller Schulen und Epochen sowie zahlreiche Kopien, wie zum Beispiel diejenige Dietrichs nach der Correggio zugeschriebenen *Maria Magdalena*.⁹⁵ Hervorzuheben ist, dass Tiepolos *Kleopatra* sowie weitere von Algarotti bestellte zeitgenössische Gemälde von Tiepolo, Zuccarelli, Amigoni, Piazzetta und Pittoni sich auch in der Hubertusburg befanden.⁹⁶

Nach Heinekens Aussage von 1763 habe August III. seinen Gemäldebestand in vier Qualitätsklassen aufzuteilen gepflegt und vier entsprechenden Ausstellungs- und Aufbewahrungsorten zugeordnet: An erster Stelle habe die Dresdner Gemäldegalerie gestanden, an zweiter die Hubertusburger und an dritter die Warschauer Residenz, während im Vorrat vor allem Kopien aufbewahrt worden seien.⁹⁷ Die Hubertusburger Galerie, die im Grundriss auf der Gartenseite zu vermuten ist (Abbildung 249), muss daher als ein wichtiger Teil der augusteischen Sammlungen angesehen werden, der weiterer Erforschung bedarf. Nachdem das Schloss von den preussischen Truppen 1761 vollständig geplündert worden war, wurden unter anderen gesicherten Gemälden auch die sechs algarottischen Stücke 1765 aus dem Vorrat in Amsterdam versteigert.⁹⁸ Dass mehrere Stücke zeitgenössischer Malerei auf die

Nr. 524–527, 555 und 558–559 Canaletto (Gal.-Nr. 582–584), Nr. 528–549 Bellotto (siehe dazu Weber 2004 *Vedute*, S. 97–99), Nr. 550 Jacopo Amigoni („Amigoni. Eine Landschaft. In der Mitten unter anderen Personen Meleager mit einem Bogen in der Hand, und Attalanta, ganze Figuren, auf Leinwand. 5/6.6.“), Nr. 551 Piazzetta („Gio: Battista Piazzetta. Ein römr: General von verschiedenen Officiers begleitet, auf der Seite einer Barque mit Slaven, auf Leinwand. 5/6.6.“), Nr. 552 Tiepolo („Gio: Batt. Tiepolo. Julius Caesar [...]“), Nr. 553 Pittoni („Gio: Battista Pittoni. General der Antiochi [...]“), Nr. 554 Bologneser Schule („Scuola bolognese. Eine grosse Landschaft, worauf Venus und Adonis, auf Leinw. 5.10/7.9.“), Nr. 556–557 und 561 Zuccarelli („Francesco Zuccarelli. Eine Landschaft [...] Bacchanale. [...] Die heiligen drei Könige [...]“), Nr. 560 Pasquale de’ Rossi („Pasqualino di Roma. Johannes in der Wüsten [...]“; Gal.-Nr. 443), Nr. 562 Schule Tizians („Scuola di Tiziano. Brust-Bild eines alten Mannes, auf Holz. 1.6/1.2½.“), Nr. 563–566 unbekannter Meister (vier Landschaften auf Kupfer), Nr. 567–568 Marco Ricci („Marco Ricci. Eine Landschaft mit Bergen und Gebüsche, worinnen ein Weg, worauf ein Hirte mit einer Herde Vieh, en pastel. 1.1/1.7. Il medesimo. Ein dergl. en pastel, worauf Architectur. 1.1/1.7.“). Weber 1996 *Tiepolo*; Marx 2004 *Dresda*, S. 59: Tiepolo, Piazzetta, Pittoni, Zuccarelli und andere am 22. Mai 1765 in Amsterdam versteigert. Zu den Malern wie Zuccarelli siehe Delneri u. Succi 2003 *Paesaggio*. Zu Piazzettas *Standartenträger* von 1742 (Gal.-Nr. 571) siehe Marx u. Weber 1999 *Splendor*, S. 229–231, Nr. 66.

⁹² Siehe unten Anhang *Riedels Tagebuch (1744–1760)*.

⁹³ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 12, Fol. 15 V., Nr. 439: Bianconi in Übigau an Brühl, 25. September 1754, „le roi ne fera aucun usage de cette piece, ni pour la galerie de Dresde, ni pour celle de Hubertusbourg, etant absolument une bagatelle“.

⁹⁴ Siehe unten Anhang *Die Hubertusburger Gemäldegalerie (1755)*.

⁹⁵ Gal.-Nr. 2149.

⁹⁶ Siehe dazu Haskell 1958 *Algarotti*; Weber 1996 *Tiepolo*.

⁹⁷ Lehmann 1904 *Prozess*, S. 380. Beick 1988 *Heineken*, S. 90.

⁹⁸ Dazu Weber 1996 *Tiepolo*. Siehe ein Bsp. eines Gemäldes aus der Hubertusburger Sammlung bei Spenlé 2005 *Boullogne*.

Hubertusburg gebracht wurden, dürfte darauf hinweisen, dass sie einem sekundären Repräsentationsbereich, dem Jagdschloss, auf dem die Etikette gelockert wurde, angemessener galten als dem primären und offizielleren der Gemäldegalerie im Dresdner Residenzkomplex. Einerseits dürfte der höhere monetäre Wert alter statt neuer Meister für ihre grössere Repräsentativität gesorgt haben; andererseits wird der damit verbundene mindere kunstgeschichtliche Status zeitgenössischer Künstler eine Rolle gespielt haben, deren Namen und Werk selbst Sammlern wie August III. kaum bekannt waren, wie Algarottis kuratorische Bemühungen zeigen.

Im Gegensatz zu den festen Raumdekorationen der königlichen Residenzen setzte man für die Ausstattung der Galerie auf grosse und bekannte, wertbeständige und durch die Geschichte der Kunst kanonisierte Namen, so wie auch in den Künstlerlexika der Zeit die lebenden Künstler entsprechend mit dem Argument ausgeschlossen wurden, dass nicht der möglicherweise voreingenommene Kompilator, sondern erst die Geschichte über ihren Wert entscheiden müsse. Das mangelnde Interesse, an der künftigen Geschichte der Kunst mäzenatisch und kulturpolitisch mitzuschreiben, ist denn auch eine der Schwächen, die Algarotti an der Sammlungsaktivität Augusts III. bedauerte.

Bernardo Bellottos Ansichten (1749)

Ein weiteres Zeugnis des problematischen Verhältnisses der Dresdner Gemäldegalerie zur zeitgenössischen Malerei legt jene *Ansicht des Neumarkts* (Abbildung 10) ab, die Bernardo Bellotto 1749 im Auftrag Augusts III. malte und die die urbane und öffentliche Präsenz der Gemäldegalerie dokumentiert und inszeniert.⁹⁹ Dafür ist es notwendig, den touristischen Blick des 18. Jahrhunderts und den nostalgischen der Nachkriegszeit abzulegen, der den kunstgeschichtlichen Umgang mit Bellottos Werk weiter bestimmt.

In dieser berühmten Vedute gilt die Aufmerksamkeit, trotz der kompositionellen Randlage, der imposanten, in der Mittagssonne aufleuchtenden, von Westen aus betrachteten Fassade des Stallgebäudes, die den Jüdenhof im Vordergrund und den daran anschliessenden Neumarkt dominiert. Die Vedute scheint auf jene zu antworten, die Bellotto zwei Jahre zuvor vom rechten Elbufer aus gemalt hatte und in der die 1744 vollendete Gemäldegalerie Brühls als wichtigstes Bauwerk heraussticht (Abbildung 125). Dass, wie bisher nicht deutlich genug gemacht worden ist, die königliche *Gemäldegalerie* das eigentliche Sujet der Ansicht des Jüdenhofes ist, bestätigen nicht nur die frühen Inventareinträge sowie die Betitelung von Bellottos eigener Radierung nach dem Gemälde – *Perspective de la façade de la galerie royale de Dresde* –, sondern ergibt sich auch aus der folgenden Analyse des Gemäldes und seines Pendants.¹⁰⁰ Es gilt, die scheinbare, nichts sagende Objektivität der Vedute Bellottos nicht wörtlich zu verstehen, sondern der Bildstruktur und dem verwendeten visuellen Vokabular Aufmerksamkeit zu schenken und vor allem die Staffage und die Parerga, das explizit Bedeutungslose, zum Sprechen zu bringen.

⁹⁹ Rizzi 1995 *Bellotto*, S. 50, Nr. 22. Zu Bellottos Dresdner Veduten siehe Löffler 1985 *Bellotto*; Visentini 1986 *Bellotto*.

¹⁰⁰ Oesterreich 1754 *Inventarium*, III (Vorrat), Fol. 43 R., Nr. 541; Weber 2004 *Vedute*, S. 98: „Prospect von Drossden, die Galerie und der neue Marckt, nach der Pirnaischen Gasse, auf Leinwand.“ Rizzi 1995 *Bellotto*, 206: Titel der Radierung, „Perspective de la facade de la gallerie roiale de Dresden et une partie de l’église Nôtre Dame. Vue de la Grande Garde, et de la Pirnaische Gasse, aiant de l’autre côté le Gewandthaus. La vüe a été prise du Jüdenhoff.“

Ein Bediensteter fegt die Stufen der englischen Treppe, während andere Figuren die Aussicht zu geniessen oder zum Eingang der Galerie hinaufzusteigen scheinen. Dies sind die wenigen Hinweise auf eine Öffentlichkeit der Galerie, deren ausgesuchtes Publikum im 18. Jahrhundert eine *Quantité négligeable* darstellte. Hausherr der Galerie und Hauptakteur dieser *Vedute* ist vielmehr August III. (Abbildung 238): Den Ellenbogen hinauslehnend und mit einer gewissen *Bonhomie* zeigt er sich seinen Untertanen im Fenster einer von sechs kleinen Lipizzanern gezogenen, gefederten Staatskarosse, die sich, trotz der mitfahrenden Dame, vermutlich der Königin, unter seinem Gewicht seitlich zu neigen scheint und die zwar standesgemäss, doch mit etwas frivolen Motiven – einer Venus sowie mit einem Kind ohne Hose – dekoriert ist.¹⁰¹ Aus der prächtigen Moritzstrasse folgen weitere Kutschen, so als kehre der Hof von einer Jagdpartie oder gar aus Warschau zurück, wo der polnische König sich vom 27. Mai 1748 bis zum 3. Februar 1749 sowie zwischen dem 20. April und dem 17. Oktober 1750 aufgehalten hatte.¹⁰² Die Garde steht trommelnd vor der Grossen Wache und salutiert, während nur einzelne Bürger ihren Landesherren zu beachten scheinen, vor ihm den Hut ziehen und sich verneigen.¹⁰³

Der Zug bewegt sich nicht zum Schloss hin, sondern auf die Gemäldegalerie zu. Dies ist nicht nur damit zu begründen, dass das Erdgeschoss der Galerie weiterhin als königlicher Stallhof für 130 Rosse und als Remise diente, worauf heute noch in den rustizierten Renaissanceportalen jene Pferdeköpfe hinweisen, die in der offiziellen Galerieansicht von 1757 weggelassen sind (Abbildung 102).¹⁰⁴ Vielmehr gehörte zur Entstehungszeit des Gemäldes die Gemäldegalerie im Obergeschoss des Baus zu den prestigevollsten Projekten des Königs. Der Hofmaler Bellotto zeigt hier einen, wenn nicht den inauguralen Galeriebesuch des Königs, und preist so die Kunstsinnigkeit und das Mäzenatentum Augusts III. Der Umbau des Stallhofs war 1746 vollendet worden, doch mussten die vielen Neuerwerbungen und die aus Modena eingetroffenen Gemälde restauriert sowie einheitlich gerahmt werden; und nachdem 1747 die Werke in der Inneren Galerie neu sortiert und gehängt worden waren, galt es 1749/50 ein aktualisiertes Inventar und einen Katalog der ausgestellten Werke zu verfassen. Bellottos Prospekt von 1749 feiert eben dieses Ereignis: die Vollendung der königlichen Gemäldegalerie.

Obwohl es sich hier um einen Kunstauftrag Augusts III. und um ein sich veristisch gebendes Lochkameragemälde handelt, sind leichte Dissonanzen und Dekorumsverletzungen zu bemerken, die über eine neutrale Abbildung oder eine übliche panegyrische Überhöhung der Realität hinausgehen. Nicht nur steht der etwas simple Auftritt des Königs in seiner ver-

¹⁰¹ Vgl. Rohr 1989 [1733] *Einleitung*, S. 617: „Die Leib- und Parade-Carossen sind entweder inwendig und auswendig mit Sammet ausgeschlagen, und mit Gold und Silber ausgestickt, oder von der kostbarsten Mahlerey und Schnitzwerck, deren Desseins von den berühmtesten Meistern verfertigt, und vortreflich mit einander hamoniren.“

¹⁰² Vgl. Ebd., S. 616: „Wenn sie [die spanischen Könige] fahren, so haben sie die Fenster an den Wägen gemeiniglich offen, dass sie sich jedermann zeigen.“ Vgl. Lehninger 1782 *Description*, S. 33: „La Moritzstrasse, (ruë de Maurice,) fondée par l'électeur de ce nom, lorsqu'il aggrandit la ville. C'est la plus belle des ruës de Dresde, large, droite“. Günther u. a. 1997 *Reisen*: 27. Mai 1748–3. Februar 1749, 20. April–17. Oktober 1750, 28. August–16. Dezember 1752, Abwesenheit des Königs von Dresden für Warschaufenthalte.

¹⁰³ Vgl. Rohr 1989 [1733] *Einleitung*, S. 130: Hohe Herren sollen auf ihrer Durchreise durch fremde Städte von der Miliz salutiert werden.

¹⁰⁴ Lehninger 1782 *Abrégé*, S. 36–37: „le rez de chaussée est destiné à 130 chevaux, & aux remises | pour les voitures de la cour.“

schnörkelten Zierkalesche in einem farblichen und sozialen Kontrast zum prosaischen städtisch-bürgerlichen Umfeld; auch die neue museale Funktion des Stallhofs, um die es hier eigentlich geht, ist kaum zu erkennen, scheint es sich doch vorrangig um einen Marstall zu handeln. Das im Tympanon von 1730 dargestellte Kriegsgerät verweist auf die berühmte Rüstkammer, die allerdings bereits 1722 in andere Gebäude verlegt worden war, oder auf die 1731/33 im Langen Gang neu eingerichtete Gewehrgalerie – jedenfalls nicht auf die schönen Künste.¹⁰⁵ Auch lassen sich in Bellottos Vedute der Galgen vor der Grossen Wache sowie der hölzerne, so genannte ‚Schandesel‘, auf dessen scharfkantigem Rücken sitzend Deserteure bestraft wurden, nicht so recht mit der zu erwartenden Inszenierung der königlichen Galerie als Musentempel in Einklang bringen.¹⁰⁶

Im Schatten des linken Vordergrundes verborgen steht – einer königlichen Entrée ganz unangemessen – sogar ein Bettler vor der Gemäldegalerie (Abbildung 239), der von einem Hund angebellt wird und der aus dem Bild zu blicken scheint.¹⁰⁷ Bettelvolk konnte als Staffage in melancholischen Architekturfantasien, so etwa dem *Capriccio mit der Schleuse von Dolo* von 1748 (Abbildung 240), zum Einsatz kommen, oder auch prominent in seinen späten, dekorativen Sopraporten für August III. (Abbildung 251), jedoch nicht als Komparsen in der realen oder fiktiven Inszenierung eines königlichen Prestigeprojekts oder eines fürstlichen Einzugs.¹⁰⁸ Der Bettler vor der *galerie royale* weist vermutlich weniger auf die sozialen Nebenwirkungen der berüchtigten Kunst- und Repräsentationsausgaben Augusts III. hin, die später im Kreis des Kurprinzen Friedrich Christian kritisiert werden sollten, sondern dürfte eher, in Anlehnung an den Topos des verarmten und sozial ausgegrenzten Künstlers, als eine selbstmitleidige Identifikationsfigur des Malers zu verstehen sein.¹⁰⁹ Der bellende Köter kann zudem für den lauten und bissigen unverständigen Kunstkritiker stehen.¹¹⁰ Der vor der Gemäldegalerie bettelnde Künstler: Diese selbstironische Kritik an den bestehenden Verhältnissen wäre Bellotto zuzutrauen, hatte er sich doch bereits in seiner ersten Dresdner Vedute, in der die Brühlsche Gemäldegalerie gefeiert wird (Abbildung 125), selbst in einer Reihe mit Malerkollegen und dem königlichen Kammertürken sowie mit dem Hofnarren Joseph Fröhlich porträtiert (Abbildung 241).¹¹¹ Zwar stand Bellotto seit 1748 als Hofmaler ein

¹⁰⁵ Anonymus 1741–1748 *Merkwürdigkeiten*, S. 4; Heres 1981 *Umbau*, S. 101: „Frontispicio“ mit „Wappen, welches die Fama zu beyden Seiten mit Posaunen hält, aus Bildhauer-Arbeit ungemein propre ausgehauen, und mit einer lichten Glantz-Farbe also gezieret worden, dass es dem gantzen Gebäude sonderbahren Splendeur giebet“. Zur Rüstkammer siehe Heres 1985 *Rüstkammer*; Heres 1985 *Rüstkammer*; Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 92–95. Zur Gewehrgalerie siehe Lewerken 2000 *Gewehrgalerie*.

¹⁰⁶ Zum ‚Schandesel‘ siehe Walther 1995 *Canaletto*, S. 44–45.

¹⁰⁷ Vgl. Rohr 1989 [1733] *Einleitung*, S. 610: „Es [bei fürstlichen Einzügen] wird auf das schärfste verboten, dass sich niemand in zerrissenen oder sonst alten und lappischen Kleidern auf der Strasse dürffe sehen lassen.“

¹⁰⁸ Siehe die Bettler in Gal.-Nr. 603, vor denen die feinen Leute Distanz zu bewahren scheinen.

¹⁰⁹ Siehe kritische Bemerkungen zur Verschwendungssucht Augusts III. z. B. bei Casanova 1993 *Vie*, Bd. 1, S. 637. Zum Topos des verarmten Künstlers siehe Georgel u. Lecoq 1987 *Peinture*, S. 147–161. Ostade (Gal.-Nr. 1397, 1754 angekauft) und Teniers (Gal.-Nr. 1075, vor 1723 angekauft).

¹¹⁰ Wazbinski 1977: zum Topos des bellenden Hundes als Sinnbild des Kunstkritikers im Cinquecento.

¹¹¹ Siehe Fröhlich 1763 *Kehraus*; Rückert 1998 *Fröhlich*, bes. S. 73–74: weitere mutmassliche Personen sind Dietrich, Thiele, der königliche Leibarzt Philippo da Violante, der Kammertürke Daniel Cojanus, der Kastratensänger Niccolò Pozzi gen. Niccolini. Weber 2005 *Staffage*, S. 39: Identifikation der Porträts eine Galerietradition. Fröhlich 1998 [1863] *Kehraus*: postume Kritik an Hof Augusts III. Casanova 1993 *Vie*, Bd. 1, S. 637: Die vier Hofnarren Augusts III. seien einflussreich gewesen, und auch ehrbare Leute hätten von ihrer Protektion profitiert. Marinelli 1990 *Lumi*: zur Möglichkeit einer Sozialkritik in Bellottos Ge-

hohes Salär zu, und er genoss das Ansehen des Premierministers, doch wurde er beispielsweise für jene kleinformatigen Repliken der königlichen Dresdenveduten, die er für Brühl malen musste, angeblich nie entlohnt.¹¹²

Contrapposto der Perspektiven

Die Objektivität der Sicht auf den Neumarkt scheint auch deswegen zweifelhaft, weil der Stadtraum, wie jüngst beobachtet worden ist, nur scheinbar perspektivisch korrekt wiedergegeben ist (Abbildung 242): Das alte Gewandhaus mit seinen Zwerchgiebeln wurde rechts an den Bildrand gerückt, um den Blick in die Pirnaische Gasse freizugeben und so die Ankunft des Königs auf einem scheinbar breiteren Jüdenhof und vor der vollständig sichtbaren Grossen Wache feierlicher zu gestalten.¹¹³

Bellottos ein Jahr später geliefertes Pendant zeigt den Neumarkt von Norden aus (Abbildung 11), das heisst den gleichen Ort von einer anderen Perspektive aus betrachtet.¹¹⁴ Der öffentliche Raum ist nun dem Bürgertum, den Handwerkern, den unbeliebten Budenkrämern, den Gärtnerinnen, den Scherenschleifern und Gauklern überlassen.¹¹⁵ Während die königliche Gemädegalerie perspektivisch verkürzt und wie weggeblendet ist, sind nun die Grosse Wache, die Frauenkirche und Paul Buchners altes Gewandhaus von 1591, jener zentrale städtische Versammlungsort des Handels und der Zünfte, der 1791, infolge der preussischen Bombardierungen von 1760, abgebrochen werden musste, prominenter.¹¹⁶

Diese spätnachmittägliche Stadtansicht ist im Vergleich zum Pendant korrekt wiedergegeben: Der Blickpunkt befindet sich an der Ecke des Hotel Stadt Rom. Der fiktive urbanistische Eingriff, den Bellotto hingegen in der Galerieansicht vornahm, rezipiert das Problem der Enge des Jüdenhofes und verdeutlicht den königlichen Raumanspruch, der in der urbanistischen und architektonischen Erneuerung Dresdens zum Ausdruck kam, so etwa in einem städtebaulichen Entwurf Zacharias Longuelunes, in welchem bereits August der Starke eigenhändig den Grundriss des Gewandhauses durchgestrichen hatte (Abbildung 72).

Während nur noch die Bezeichnung ‚Jüdenhof‘ an die mittelalterliche, nach der teilweisen Vertreibung der Juden 1430 aufgehobene und nach Weck „zu Erlangung eines freyern Prospects“ abgebrochene Synagoge erinnerte, pflegten am Neumarkt und zwar an jenem Ausgang der mittleren Frauengasse, aus der im Gemälde eine fürstliche Kalesche herausfährt, die so genannten ‚Neumarktsjuden‘ ihre fliegenden Trödelstände aufzuschlagen, wie dies noch

mälden. Fröhlich ist übrigens an Hand seines charakteristischen Hutes auch in Bodenehrs Vedute des Stallhofes zu erkennen (Abbildung 98).

¹¹² Seipel 2005 *Bellotto*, S. 91–92, Nr. 11: Replik der Ansicht der Galerie. Kozakiewicz 1972 *Bellotto*, Bd. 1, S. 79–108: Brühl und andere *per substitutos* Taufpaten der Kinder Bellottos.

¹¹³ Zu dieser perspektivischen Korrektur siehe Liebsch 2006 *Bellotto*. Allerdings ist der Blickpunkt hier (Abb. S. 165) falsch berechnet. Er ist vielmehr ungefähr auf der Trennlinie zwischen dem Dinglingerhaus und dem Nachbargrundstück zu setzen. Zu Bellottos Einfluss auf das Stadtbild siehe Beyer 2006 *Bellotto*.

¹¹⁴ Walther 1995 *Canaletto*, S. 42–43; Rizzi 1995 *Bellotto*, S. 52; Weber 2005 *Dresden*. Vgl. dazu Villis 2000 *Bellotto*.

¹¹⁵ Zu den Krämern siehe Richter-Nickel 2006 *Handwerk*, S. 100–101.

¹¹⁶ Rizzi 1995 *Bellotto*, S. 207: Titel der Radierung „Perspective de la place de la Grande Garde, aiant d’un côté le Gewandhaus, d’un autre l’église Nôtre Dame, vers les écuries de s. m. La vüe a été tirée de la Merenstrasse.“ Löffler 1999 [1955] *Dresden*, S. 46 u. 210.

Hermann Günther Meynert 1833 überliefert.¹¹⁷ Auch wenn die wenigen Hunderte wohnhafter Juden, die ausser den Hofjuden in Dresden ein elendes Dasein fristeten, aus Bellottos Stadtansicht ganz verbannt zu sein scheinen, handelt es sich, im Kontrast zur Vedute der prächtigen Gemäldegalerie, bei dieser weniger glanzvollen Ecke des Neumarkts um eine Art soziale Rückseite der Medaille.¹¹⁸

In beiden Gemälden wird die friedliche, den Künsten und der Musse zuträgliche Herrschaft Augusts III. vorgeführt. Allerdings sind die ästhetischen Bedürfnisse des gemeinen Volkes im Gegensatz zu denen des Monarchen und seines Hofstaates weitaus bescheidener (Abbildung 243): Eine Menschentraube schart sich um einen auf der Bühne sitzenden Bänkelsänger mit Halskrause, der mit einem Musikanten und einem als Geistlichen oder Staatsdiener Verkleideten auftritt, der eine Schatulle bewacht. Hinter der Jahrmarktsbühne und in sinnreicher Superposition ist vor dem alten Gewandhaus, in dem auch die Theateraufführungen Friederike Caroline Neubers stattfanden, ein Stand zu sehen, an dem kleine goldgerahmte Bilder feilgeboten werden. Links ist zudem das Atelier eines Steinmetzen oder Bildhauers zu erkennen, dessen notorisch staubige und schweisstreibende Arbeit in den *paragone*-Debatten der frühen Neuzeit für die physischen Mühen der Kunst als *ars mechanica* steht.¹¹⁹

Die beiden Pendants verlangen eine vergleichende Betrachtung, die einen *contrapposto* sozialer Unterschiede zutage bringt. Während im einen Bild die Sammlung des Königs gepriesen wird, erscheint nur eine Häusercke weiter bei genauerer Betrachtung das Arbeitsleben und die Musse der Bevölkerung, auch der Künstler, als deutlich weniger luxuriös und elegant. Auf ähnliche Weise scheinen die Schausteller, die Bellotto 1742 in seiner *Ansicht der Piazza della Signoria* (Abbildung 244) als Staffage einsetzte, die Kunstpolitik der Medici, wie sie seit dem Cinquecento vor dem Palazzo Vecchio inszeniert wurde, als ein ‚Volkstheater‘ zu parodieren.¹²⁰

Bellotto schafft in diesen beiden Dresdner Veduten einen sowohl innerbildlichen als auch zwischenbildlichen Kontext, dessen dualistische Bedeutungsstruktur seine Vorläufer hat. Eine satirische Gegenüberstellung adligen und bürgerlichen Kunstverständnisses hatte bereits William Hogarth im vierten Tableau seiner *Mariage à la mode* von 1742–1745, dem

¹¹⁷ Janus 1833 *Charaktergemälde*, S. 48: „Das Capitel über die Juden ist auch für Dresden halb ein tragisches, halb ein ekelhaftes.“ Ebd., S. 52: „Unter den sogenannten Neumarktsjuden – meist aus jungen Leuten bestehend – welche am Ausgange der mittlen Frauengasse und am Neumarkte ihre fliegenden Waarenlager von alten Kleidungsstücken etc. aufgeschlagen haben, findet sich wenig Erhebliches. Meist sind es wohlgebildete, anständig gekleidete junge Männer, die ziemlich still und bescheiden ihres Mannes harren, und nur gegen vorüberziehende Bauern sich einer mercantilistischen Aufdringlichkeit befleißigen.“ Ebd., S. 53: „Ein besonderes Capitel verdienen die alten hausirenden Judenweiber, welche man ebenfalls an der Frauengassecke in Reih’ und Glied aufgestellt sehen kann. [als Inbegriff des Hässlichen dargestellt]“. Hertzog 2005 *Neumarkt*, S. 11 zur ehemaligen Synagoge. Zum Neumarkt im Mittelalter siehe Oelsner 1995 *Neumarkt*. Zur Sozialstruktur siehe Zimmer 1995 *Neumarkt*. Weck 1679 *Beschreibung*, S. 79: „Selbigem fast gegenüber allwo ietzo der Brunnen ist hat von alten Zeiten hero ein grosses Hauss gestanden welches man den Jüden-Hoff oder wie etliche wollen der Jüden *Synagog* geheissen welches aber nach Abschaffung der Jüden iederzeit zu einem gemeinen Brawhause gebraucht worden und so lange gestanden biss man den churfürstl. Stall gebauet da dann dieses Hauss zu Erlangung eines freyern Prospects, abgebrochen werden müssen also dass nichts mehr darvon übrig blieben als der obgedachte Brunnen und der Nahme des Jüdenhofes wormit der Platz biss dato noch benennet wird.“

¹¹⁸ Zu den Juden in Dresden siehe Wetzels 2006 *Religion*, S. 389–391.

¹¹⁹ Zum *paragone* siehe Lee 1967 *Pictura*; Mai u. a. 2002 *Wettstreit*.

¹²⁰ Seipel 2005 *Bellotto*, S. 74, Nr. 3: Öl auf Leinwand, 61 x 90 cm, Budapest, Szepmuveszeti Muzeum, Inv. 645.

Morgendlichen Empfang, angestellt: So hängt zwischen weiteren ausländischen alten Meistern und anderem Nippes zum Beispiel Correggios *Jupiter und Io* prominent im Vorzimmer der dekadenten Gräfin Squander, deren bürgerliche Familie hingegen vulgäre niederländische Genreszenen und Stilleben bevorzugt.¹²¹ Wenige Jahre später sollte Daniel Chodowiecki durch didaktische Bildpendants den neuen, eher bürgerlichen vom alten, adligen Geschmack absetzen, so wie zuvor Julius Bernhard von Rohr in seiner *Zeremonialwissenschaft der Privatpersonen* von 1728 die ‚jetzigen Deutschen‘ von den ‚alten Deutschen‘ des 17. Jahrhunderts unterschied.¹²²

In Bellottos zwei komplementären *Ansichten* ist der Vergleich subtiler und verhohlener. Es handelt sich um einen *scherzo*, den sich die Kunst, die vor allem der Unterhaltung dienen soll, erlauben darf.¹²³ Das Pendantschema hatte als solches eine längere Tradition, besonders in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, aber auch beispielsweise in den Landschaften Lorrains.¹²⁴ Die Staffage, in der sich auch etwa Zitate nach anderen Meistern finden lassen, kann zudem bei Bellotto mehr bedeuten als die bloße Belebung einer Szenerie durch Verweis- und Repoussoirmotive.¹²⁵

Gemäldegalerie und Schaubude als soziale Pendants

Gerade das Pendantkonzept stellt eine Vergleichung des fürstlichen *otium cum dignitate* mit den bürgerlichen und proletarischen Vergnügen her. Die Divertissements des Pöbels und die Musse der Herren rücken in Bellottos zwei *Ansichten* einander näher, wenn man die im frühen 18. Jahrhundert in Europa verbreiteten höfischen Maskeraden heranzieht, die sich im deutschen Sprachraum ‚Wirtschaften‘ oder ‚Bauernhochzeiten‘ nannten.¹²⁶

Wie etwa Julius Bernhard von Rohr in seiner *Zeremonialwissenschaft der grossen Herren* von 1733 darlegt, verkleideten sich zu diesen Anlässen adlige Personen als Bäuerinnen, Wirte oder Handwerker und inszenierten so, mit oder ohne Maske, fingierte

¹²¹ William Hogarth, *Morgendlicher Empfang der Comtesse*, aus: *Mariage à la mode*, 1743/45, Öl auf Leinwand, 68,5 x 89 cm; London, National Gallery. Correggio, *Io*, um 1531, Öl auf Leinwand, 163 x 71 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum. Es sind weitere Gemälde von Michelangelo und Giulio Romano zu erkennen. Vgl. dazu Hogarth 1997 [1753] *Analysis*, S. 5: „Raphael, from a straight and stiff manner, on a sudden changed his taste of lines at sight of Michel Angelo's works, and the antique statues; and so fond was he of the serpentine line, that he carried it into a ridiculous excess, particularly in his draperies: though his great observance of nature suffer'd him not long to continue in this mistake. [...] We see this principle no where better understood than in some pictures of Corregio, particularly his *Juno and Ixion* [eigentlich *Jupiter und Io*]: yet the proportions of his figures are sometimes such as might be corrected by a common sign painter.“ Vgl. auch erstes Tableau, *Der Ehevertrag*, in dem Gemälde von Caravaggio, Le Sueur, Domenichino, Reni und Tizian zu sehen sind. Im bürgerlichen Haus der Alderman sind hingegen niederländische Genregemälde und Stilleben zu sehen. Zum *Mariage à la mode* siehe Egerton 1997 *Marriage*; Bindman 1997 *Hogarth*; Egerton 1998 *Marriage*; Busch 1998 *Dialektik*; Hallett 2000 *Hogarth*, S. 167–196. Zu den Nippes siehe Solkin 2001 *Fetish*. Zur Satire bei Hogarth siehe Hallett 1999 *Satire*. Vgl. auch Hogarth, *The battle of the pictures*, 1745, Radierung.

¹²² Rohr 1990 [1728] *Einleitung*.

¹²³ Zu Humor und Ironie siehe Craske 1997 *Europe*, S. 170–192.

¹²⁴ Siehe Moiso-Diekamp 1987 *Pendant*; Roethlisberger 1958 *Pendants*.

¹²⁵ Siehe Weber 1998 *Bellotto*; Weber 2005 *Staffage*, S. 39: z. B. ikonografischer Verweis auf die heilige Familie in Gal.-Nr. 606 sowie Zitate von Tierdarstellungen Zuccarellis und Nicolaes Berchems. Zum Pendant bei Hackert siehe Krönig 1968 *Vedutenpaare*.

¹²⁶ Schnitzer 1999 *Maskeraden*; Schnitzer u. Hölscher 2000 *Figur*; Plax 2000 *Watteau*, S. 108–153. Rohr 1989 [1733] *Einleitung*, S. 824–833: Wirtschaften und Bauernhochzeiten. Siehe auch Fröhlich 2006 *Festkultur*.

Jahrmärkte, Schenken oder Hochzeiten.¹²⁷ So traten Standespersonen, die sich sonst von der Realität der Arbeit fernhielten, als Käufer und Verkäufer, etwa als Scherenschleifer, Bänkelsänger, Leiermänner und Scharlatane auf.¹²⁸ Solche Divertissements wurden auch gerne für hohe Besucher abgehalten, um eine kommunikationsfördernde Lockerung der Etikette und der Präzedenzregeln zu ermöglichen.¹²⁹ Bei den Wirtschafften komme es vor allem darauf an, schreibt Rohr, die Akteure so auszusuchen, dass sie gut zu ihrer Rolle passten und dass die Kleidung, sei sie kostbar oder nicht, derjenigen des tieferen Standes oder der fremden Nation ähnele.¹³⁰ Zwar wurde die Inszenierung so weit getrieben, dass etwa an Bauernhochzeiten frugale Speisen in ärmlichem Geschirr serviert wurden, doch überliess man die derberen Parts, wie das so genannte Frauenrennen, wirklichen Bäuerinnen, um das implizite Dekor der adligen Gäste zu respektieren.¹³¹ Auch waren die Masken zumeist keine eigentlichen Verkleidungen, sondern elegante Kostüme mit den Attributen des jeweiligen Standes oder Handwerks.¹³² Die Künstlichkeit des Ereignisses war damit stets augenscheinlich.

Die Dresdner Hofdivertissements des frühen 18. Jahrhunderts waren berühmt. Dokumentiert sind im Jahr 1721 eine Bauernhochzeit, am Karneval des Jahres 1725 eine Wirtschaftsmaskerade mit Winzern, Schäfern, Müllern und Gärtnern, 1728 eine Wirtschaft *Zum weissen Adler* und 1730 eine Handwerkerwirtschaft, an der Kurprinz Friedrich August als Wirt verkleidet erschien.¹³³ Allerdings scheint diese Art des barocken Divertissements

¹²⁷ Ebd., S. 824–825: „Die besondern Arten der Verkleidung, da sich fürstliche Personen gefallen lassen nebst ihrer Hofstatt auf eine Zeitlang in den Habit der Bauern, oder auch anderer geringen Leute zu verstecken, ist von unterschiedenen Seculis her nicht allein in Teutschland, sondern auch an allen europäischen Höfen eingeführet. An manchen Örtern sind gewisse Land-Häuser zu diesen Divertissemens gewidmet.“ Ebd., S. 825: „Diese Lustbarkeiten werden mehrtentheils Wirthschafften genennet, und auf verschiedene Weise angestellet. Bissweilen geschehen sie en Masque, und bissweilen ohne Masque. Einige bestehen in mancherley nur ersinnlichen Handwerckern, und sind mit einer Mercerie oder einer Nachahmung eines solennen Jarhmarckts vereinigt.“

¹²⁸ Ebd., S. 825–826: „Die Kauffer und Verkaufser sind hohe Standes-Personen, und die darzu ausgesuchten | Spitzbuben ehrliche Leute. Die vornehmen Scheerenschleiffer, die Raritäten-Kastenträger und die Charletans, die man hin und wieder antrifft, erwecken einen angenehmen Lermen, und locken viel Zuschauer und Liebhaber an sich.“

¹²⁹ Ebd., S. 826: „Es kan auch bissweilen bey der Gelegenheit mancher Rang-Disput vermieden werden.“

¹³⁰ Ebd., S. 828–829: „Bey dergleichen Wirthschafften kommt es hauptsächlich darauf mit an, dass man die Personen nach ihren Staturen, Sprache, Alter, natürlichen Geschicklichkeit und anderen äusserlichen Umständen wohl zu choisiren wisse, und einem ieden denjenigen Charakter beylegen wozu er sich dem Ansehen nach am natürlichsten schickt. So muss auch der Habit gantz accurat mit der Kleidung derer die man nachahmt, übereinkommen. Gemeiniglich wird die äusserliche Façon der Kleidung nur beybehalten, der Zug aber nach den höhern Stand der Personen, die sich dergleichen Habit gefallen lassen, mit etwas kostbaren verwechselt, iedoch geschicht es auch bissweilen, dass man um die Nachahmung | desto vollkommener einzurichten, sich auch nur gleichmässige Materie zur Kleidung gefallen lässt.“

¹³¹ Ebd., S. 831: „Bey diesen Mahlzeiten wird das bürgerliche Wesen vielmahls nachgeahmt. Die Speisen sind schlecht, und nach Art des Land-Manns zugerichtet, die Schüsseln von Thon, und die Teller von Holtz, man trinckt aus Bier-Gläsern und hötzernen Schlieffkannen, und ist allenthalben hierbey nichts von Pracht noch Verschwendung zu spühren.“ Meistens aber fürstliche Tafeln. Rohr 1989 [1733] *Einleitung*, S. 832: „Bey dergleichen Wirthschaffts-Mahlzeiten geben sich bissweilen die höchsten Standes-Personen Mühe, und zugleich das Plaisir den masquirten Gästen bey der Tafel aufzuwarten, um nach einen und dem andern mit zum Rechten zu sehen, und die Gäste zugleich zur Frölichkeit aufzumuntern.“ Siehe dazu Schnitzer u. Hölscher 2000 *Figur*, S. 191–192; Schnitzer 1999 *Maskeraden*, S. 60.

¹³² Schnitzer 1999 *Maskeraden*, S. 220–242.

¹³³ Ebd., Abb. 244–245: Figurinen von 1721. Ebd., Abb. 214–220, 228–233, 235–238. Schnitzer u. Hölscher 2000 *Figur*, S. 195–198; 13. Februar 1725. Ebd., S. 194; 9. Februar 1728. Miksch 2000 *Oberhofmarschallamt*, S. 33, Abb. 2–3: Kostüme von 1730. Siehe z. B. Loen 1972 [1749–1752] *Schriften*, Bd. 1, S.

nach 1747 stark abgenommen zu haben, was wohl den Einzug eines klassischeren Geschmacks belegt.¹³⁴ Während das grafisch illustrierte Kostümprogramm dieser Festlichkeiten zum grossen Teil erhalten ist, geben Veduten von Johann Samuel Mock zudem einen Eindruck einer Bauernwirtschaft im Grossen Garten, die am 25. Juni 1709 zu Ehren von König Friedrich IV. von Dänemark, dargeboten wurde (Abbildung 246).¹³⁵ Während der hohe Gast in das Kostüm eines norwegischen Bauern schlüpfte, gab sich August der Starke als ein französischer Landwirt aus.¹³⁶

In Mocks Veduten (Abbildung 245) findet sich unter den Divertissements wie den Riesenschaukeln, Maibäumen und italienischen Komödien auch eine Schaubude oder ‚Mercerie‘, in der Einrichtungsgegenstände wie silbernes und goldenes Geschirr, goldgerahmte Spiegel und Landschaftsgemälde verkauft werden. Neben Mocks rückensichtigem Selbstbildnis als Augenzeuge sind auch hier mehrere, nicht verkleidete, sondern *wirkliche* Bettler und Krüppel zu erkennen (Abbildung 247), die als Staffage zur Bauernwirtschaft geladen sind. Ihre Funktion ist es, ähnlich wie in der Realität, den als reiche Bauern verkleideten Adelligen eine weitere, tiefer stehende Unterschicht zu bieten, die sie für ihr sozial differenzierendes Selbstverständnis benötigten und über die sie sich durch *liberalitas* und *caritas* erheben können. Die Bettler unterstützen weniger die Fiktion einer Bauernhochzeit, als dass sie, wahre Armut verkörpernd, die ausdrückliche Theatralität und Künstlichkeit des gespielten sozialen ‚Abstiegs‘ des Hofadels hervorheben: In diesem Vergnügungspark konnte sich die Hofgesellschaft, vor deren Füßen sich Krüppel schleiften, am Schauer des sozialen Abgrunds delectieren.¹³⁷

Der Vergleich zwischen Bellottos *Neumarkt* und Mocks *Bauernwirtschaft* wirft die Frage nach Realität und Fiktion in den Ritualen, Festlichkeiten und Bildern des Dresdner Hofes auf. Johann Michael von Loen schrieb über seine Eindrücke von der Wirtschaft, die zum Karneval des Jahres 1723 abgehalten wurde, dass Dresden mit seinen Maskeraden und Zeremonien einer Schaubühne oder einem Welttheater gleiche, in dem man selbst als Betrachter oder Gast eine oder mehrere Rollen zugeteilt zu bekommen scheine, „kurz, alles spielet: Man sieht zu, man spielet mit, man wird selbst gespielt“.¹³⁸ So wie das so genannte

49–51: 12. Mai 1718, Schäferstück. Ebd., S. 51–55: 13. Juli 1718, Amazonenstück. Siehe auch zu den Festlichkeiten von 1719 Jöchner 1997 *Planetenfeste*.

¹³⁴ Fröhlich 2006 *Festkultur*, S. 215.

¹³⁵ Jöchner 2001, S. 126–129: Bauernwirtschaft von 1709. Zum Grossen Garten siehe Blanke 1999 *Garten*.

¹³⁶ Schnitzer u. Hölscher 2000 *Figur*, S. 191–192.

¹³⁷ Vgl. Schnitzer 1999 *Maskeraden*, S. 243–249: Bauernhochzeiten sollten auch die Sorge des Königs um den Bauernstand zeigen, etwa anlässlich eines Besuchs einer Hochzeiten reicher Bauern.

¹³⁸ Loen 1972 [1749–1752] *Schriften*, Bd. 1, S. 65–67 „Den Beschluss davon machte eine Wirthschaft bey Hof in dem grossen Redutensaal, wo gleichfalls alles maskirt erscheinen musste, do so, dass diejenige, die mit zu der königlichen Wirthschaft eingeladen waren, keine Larven vor dem Gesicht hatten. Die Königin selbst wohnte damahls dieser Kurzweil mit bey, sie zeigte sich aber nur in ihrer gewöhnlichen Tracht. Mehr Juvelen wird man wohl nicht leicht beysammen sehen. Kurz, Dresden schien zu meiner Zeit ein rechtes bezaubertes Land, welches sogar die Träume der alten Poeten noch übertraf. Man | konte hier nicht wohl ernsthaft seyn; man wurde mit in die Lustbarkeiten und Schauspiele hineingezogen, nicht anders als ob man darinnen einige Rollen mit zu spielen hätte. [...] Hier trift es also wohl recht ein, was schon oben ist erinnert worden. | ... *Vita haec est fabula quaedam/Scena autem mundus versatilis histrio et actor/Quilibet est hominum. Mortales prope cuncti/Sunt personati. Palingenius*. Kein Ort in der Welt sieht einer solchen Schauplatz ähnlicher als Dresden. Hier giebt es immer Maskeraden, Helden und Liebesgeschichte, verirrte Ritter, Abendtheur, Wirthschaften, Jagden, Schützen- und Schäferspiele, Kriegs- und Friedensaufzüge, Ceremonien, Grimassen schöne Raritäten; kurz, alles spielet: Man sieht zu, man spielet mit, man wird selbst gespielt. *Ludendo ludimur*.“

‚Königreich‘, jenes Zeremonienspiel, bei dem am Dreikönigstag derjenige zum König wird, der auf die im Brot versteckte Bohne beisst, zwar die Weltordnung symbolisch umkehrt, aber die Gesellschaftsgesetze nicht über den einen Tag hinaus infrage stellt und verändert, sondern als Ausnahme die Regel bestätigt, so deuten auch Bellottos Veduten die Möglichkeit eines Vergleichs und einer Umkehrung der Verhältnisse an, ohne aber eine Subversion der Gesellschaftsordnung selbst anzuvisieren, zumal sich Bellotto selbst, angesichts des erhöhten Produktionsdrucks auf dem Kunstmarkt, keine bessere Alternative zu seiner Anstellung als Hofkünstler anbot.¹³⁹

In Bellottos Galerieansicht und dem Neumarktprospekt wird *keine* solch inszenierte Spiegelung und Umkehrung der Verhältnisse dargestellt, fehlen doch ganz explizit jene notwendigen, visuellen Merkzeichen des Schauspiels, welche man bei Mock sofort erkennen soll. Es handelt sich daher auch *nicht* um eine Parodie oder offene Kritik der Verhältnisse, sondern um einen bildlichen, Klassen übergreifenden Vergleich und um eine Betrachtung der ‚feinen Unterschiede‘ zwischen den Gesellschaftsgruppen, einen Vergleich, der ganz im Rahmen des höfischen Selbstverständnisses und der höfischen Repräsentation und Belustigung lag. Die Wahrnehmung der Möglichkeit, dass adlige Lebensweisen mit denjenigen der niederen Stände vergleichbar seien, und der daraus resultierende leichte, aus dem sicheren Abstand der bildlichen und theatralischen Fiktion zu erfahrende Reiz einer möglichen Desillusionierung gehörten selbst zu den Divertissements des Hofadels.

Franz Philipp Florin rechtfertigte in seinem *Grossen Herrenstands- und adeligen Hausvater* von 1719 die Lustbarkeiten der Fürsten mit dem klassischen Argument des *otium* nach den Mühen des politischen *negotium*. An erster Stelle stünden die Gemütsvergnügen, denen der Fürst in Bibliotheken, Kunst- und Naturalienkammern, Gemäldesammlungen und dergleichen nachgehe; darauf folgten die Leibesübungen; schliesslich seien die Plaisirs des Hofes zu nennen, zu denen die Musik, das Theater, Maskeraden, Aufzüge, Feuerwerke, Wirtschaften, Bauernhochzeiten und dergleichen gehörten.¹⁴⁰ In Bellottos beiden Veduten wird die erste Kategorie des Divertissements, die Gemäldegalerie, dem König zugeordnet, die dritte hingegen, die volkstümliche Komödie auf dem Wochenmarkt, den niederen Ständen. Die einfachen Vergnügen sind jedoch auch dem Adel zugänglich, wenn er die entsprechende Gesellschaftsschicht in einem Rollenspiel ironisch und distanziert nachahmt, wie in der Bauernwirtschaft oder in Bellottos vermeintlich veristischem *Neumarkt* wiederfindet, der auf die gleiche Weise die *commedia dell'arte* (Abbildung 248), die Marktstände, Gemäldeverkäufer, Bettler und dergleichen als Akteure und Requisiten einsetzt. So real wie die Bauernwirtschaften, so fiktional erscheinen in diesem Licht Bellottos Veduten.

Vor dem Hintergrund solcher Lustbarkeiten, die den Adel von der Etikette befreiten, ihm die ‚einfachen‘ Freuden der niederen Stände zugänglich machten und ein Gegenstück zu den volkstümlichen Inszenierungen der ‚verkehrten Welt‘ darstellten – der König als Bauer, statt des Bauern als König –, erscheinen nicht nur die am Dresdner Hof beliebten und im königlichen Kabinett so zahlreichen holländischen Bauernstücke, sondern auch Bellottos soziale Bildmarginalien und -staffagen wie der Wochenmarkt und die Bänkelsänger auf dem *Prospekt des Neumarkts* oder der Bettler in der *Ansicht der Gemäldegalerie* als dem höfischen, selbstreflexiven Divertissement durchaus angemessen. Als ein Beispiel dafür kann

¹³⁹ Florin 1751 [1719] *Hausvater*, S. 137: Königsspiel. Vgl. Schnitzer 1999 *Maskeraden*, S. 195–219. Vgl. Craske 1997 *Europe*, S. 73–74: Bellotto als Hofkünstler.

¹⁴⁰ Florin 1751 [1719] *Hausvater*, S. 126.

eine Ätzzradierung herangezogen werden, die Christian Wilhelm Ernst Dietrich 1740, ein Jahr vor seiner Anstellung als Dresdner Hofmaler, schuf (Abbildung 57): Die Szene des Moritatensängers im Bauerndorf, die zum Amusement der feinen Gesellschaft eine einfache, kindlich-leichtgläubige Bild- und Unterhaltungskultur karikiert, täuscht vor, eine seitenverkehrte Reproduktion eines Gemäldes im Stil Adriaen van Ostades zu sein; nur wenn der wahre Kunstkenner die vom als Scharlatan verkleideten Künstler ausgelegte stilgeschichtliche ‚Rattenfalle‘ rechtzeitig erkennt, stellt sich der sozial distinguierende, perverse Genuss am Betrachten des raffiniert dargestellten Hässlichen und Plumpen performativ ein. So wie die ironische Imitation bäuerlicher Freuden in den Maskeraden die nötige *distance* boten, besteht das visuelle, sozial distinguierende Divertissement im Fall von holländischen Genreszenen in der raffinierten Darstellung der primitiven Vergnügen der unteren Stände: Das adlige will ein Vergnügen zweiter Ordnung sein, eine reflektierte Betrachtung sinnlicher Freuden.¹⁴¹

Utopie und Realität eines Elb-Athens

Algarotti, der Bellotto an den Dresdner Hof empfohlen haben könnte, hatte selbst das kritisch-utopische Potential der scheinbar bedeutungsneutralen Architekturstaffage erkannt, als er die Bildgattung des Capriccios mit einer imaginierten palladianischen Erneuerung der Rialto-Brücke einführte und 1759 bei Prospero Pesci eine Vedute in Auftrag gab, in der die Bologneser Kirche von San Domenico mit jenem Museumsprojekt ersetzt war, das Algarotti August III. Jahre zuvor vergebens vorgeschlagen hatte.¹⁴² Algarottis anspruchsvolles und innovatives Museums- und Sammlungsprojekt, für das er sich bis zu seiner verbitterten Abkehr vom Dresdner Hof 1747 engagierte, dürfte Bellotto, der in jenem Jahr in der Elbstadt ansässig wurde, bekannt gewesen sein. Seine Galerievedute kann daher als ein ‚realistischer‘ Bildkommentar zu Algarottis ‚utopischem‘ Textpendant gelesen werden.

Dem Neorenaissanceideal des Seicento folgend, legte Algarotti in seinem *Progetto* August III. die Rolle des Mäzens zeitgenössischer Kunst nach dem Vorbild der Kulturpolitik Kaiser Augustus, König Franz I. und Papst Leos X. nahe.¹⁴³ Um eine repräsentative Galerie zeitgenössischer Malerei zu gründen, könnte ausgesuchten Malern jeweils ein Sujet für ein Historiengemälde zugeteilt werden, das ihrer spezifischen Begabung oder Qualität besonders entspräche und sie so zu Höchstleistungen anspornen würde. Zu den von Algarotti aufgezählten, vor allem norditalienischen Malern, die er – wie ehemals Baldassare Castiglione den Urbinaten und zu Algarottis Zeit sein Freund Konsul Joseph Smith – intellektuell zu betreuen und zu ‚kuratieren‘ sich anbot, gehörten Antonio Balestra, François Boucher, Donato Creti, Ercole Lelli, Carle Van Loo, Francesco Mancini, Francesco de Mura, Giovanni Paolo Pannini, Giovanni Battista Piazzetta, Giovanni Battista Pittoni, Giovanni Battista Tiepolo und

¹⁴¹ Vgl. dazu Craske 1997 *Europe*, S. 192–217: Unterscheidung von Realität und Fiktion als Auszeichnung höheres Geschmacks, höherer Gesellschaft und höherer Kunst; Kritik an Magie und Illusionismus (z. B. in Werken Schenau), die nur die Sinne ansprechen.

¹⁴² Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 89–100: 28. September 1759, Algarotti in Riolo an Prospero Pesci in Bologna. Ebd., S. 89: Rialto-Brücke. Ebd., S. 95–96: San Domenico. Siehe zum Bologneser Projekt Emiliani 1995 *Bologna*. Weber 2005 *Dresden*: Algarottis eventuelle Empfehlung Bellottos.

¹⁴³ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 361: „la quale [galleria dei quadri] il re ogni giorno arricchisce emulando i grandi esempi de’ Cesari, de’ Carli V, de’ Franceschi I, e de’ Leoni X, la culta politica de’ quali dettava, giovar la pittura al fiore ed alla felicità degli stati”.

Francesco Zuccarelli; Aufträge ergingen schliesslich an die letzten vier und an Jacopo Amigoni.¹⁴⁴

Der Sieger in diesem *paragone* solle dann mit der Kommission prämiert werden, ein allegorisches Porträt Augusts III. malen zu dürfen: Als Kaiser Augustus gekleidet würde der König darin das Museum einweihen, das einem antiken Tempel nachempfunden, als der Schmuck der Stadt erscheinen sowie Minerva und den Musen gewidmet wäre. Die Königin würde darin als Pallas Athene auftreten und von den Musen sowie den Genien des Friedens, der Freigebigkeit, des guten Geschmacks und den drei Grazien begleitet, die durch die königliche Familie nicht besser repräsentiert werden könnten. Im Vordergrund wären Sphingen, Hermathenen und Büsten von *uomini illustri* aufgehäuft; im Hintergrund hingegen wäre eine Gruppe von Künstlern als Erbauer des Tempels sowie schliesslich auch das Schloss zu Meissen dargestellt, an der Elbe, aber im griechischen Stil.¹⁴⁵ In einem Lobgedicht auf August III. nannte Algarotti die königlichen Sammlungen gar einen unter dem Schutz Apolls stehenden „dotto museo“ und „tempio d’oro“.¹⁴⁶

Ein solches Gruppenporträt hätte wohl Vinzenz Fischers spätere *Allegorie auf die Übertragung der kaiserlichen Galerie in das Belvedere* von 1781 geähnelt (Abbildung 20), die sich selbst auf Giovanni Battista Casanovas allegorische Vignette für den ersten Dresdner Galeriekatalog von 1765 stützte (Abbildung 21); umgekehrt dürfte sich Algarotti an Anna Maria Werners Titelblatt von Raymond de Leplats Dresdner *Recueil des marbres antiques* von 1733 inspiriert haben (Abbildung 22).¹⁴⁷ Algarotti hatte bei Tiepolo zwei allegorische Gemälde als Geschenk für Brühl bestellt, das poussineske *Reich der Flora* und das panegyrische Gemälde *Maecenas stellt Kaiser Augustus die Künste vor* (Abbildung 250), die eine cinquecenteske Wiederentdeckung der Antike präsentieren und denen jenes Gruppenporträt wohl geähnelt hätte.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Ebd., S. 366–370. Balestra war allerdings bereits 1740 verstorben. Vgl. Oesterreich 1754 *Inventarium*, Fol. 41 V.–43 R., Nr. 528–549. Algarotti 1791–1794 *Saggi*, S. 199–205: *Della utilità di un amico con cui consigliarsi*, z. B. Castiglione und Raffael.

¹⁴⁵ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 370–372: „Il più insigne poi di tutti i pittori avrebbe la pittoresca palma, ottenendo sopra gli altri di dipingere un quadro, in cui fusse rappresentato il re in abito romano, che consacrasse il museo; che avrebbe forma | di sontuoso antico tempio, sul cui frontespizio si leggerebbe la seguente o simila altra iscrizione: VRBIS . ORNAMENTO . MINERVAE . ET . MVSAIS . OMNIBVS . DICAUIT . AVGVSTS . ARTIVM . ET . SOECVLI . RESTITVTOR. La regina sotto la forma di Minerva seguita da bel drappello di Muse mostrerebbe di gradirne l’offerta con quel volto placido, con cui suol la dea render dolci le fatiche che s’imprendono, e le notti che si consacrano agli studj. Il genio della pace, quello della munificenza, ed un altro che rappresentasse il buon gusto colle tre Grazie, assisterebbono alla sacra cerimonia. Né si potrebbe altronde che dalla real famiglia trarre più adeguate idee per rappresentare queste leggiadre e graziose deità. Nel dinanzi poi del quadro da una parte si vedrebbero sfingi in mucchio, Ermatene e busti di uomini illustri, co’ quali solevano i dotti Romani ornare le ville loro, e che serviron d’esempio a popolare | ed arricchire gli eruditi del museo. Indietro si potrebbe rappresentare un gruppo di artefici, che alla costruzione dell’edifizio adoprati si fussero, e una folla di gioventù che corresse al novello tempio per iscriversi al servizio della dea dell’arti, e in lontananza veder si dovrebbe su di verdeggiante collina, a cui l’Elba lavasse il piè, il regio castello di Meissen, ma di greca architettura.”

¹⁴⁶ Ebd., Bd. 1, S. 9: „Sorrìde a te, Signor, dall’alto Apollo./Apollo a cui del Palatino in cima/Pur anco, tua mercè, vedere intatto/Sembra il dotto museo, e il tempio d’oro.“

¹⁴⁷ Meijers 1995 [1991] *Kunst*, S. 16, Abb. 4. Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*. Siehe dazu Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 108–109 und 316–317. Fröhlich 2006 *Festkultur*, S. 214, Abb. 86: Selbstbildnis der Hofzeichnerin Werner. Zur Werner siehe Höschele 2001 *Werner*, bes. S. 45.

¹⁴⁸ Weber 2003 *Brühl*. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 379/5, Fol. 44 R.–V.: Brühl in Dresden an Algarotti in Venedig, „ma parfaite reconnaissance des tableaux que vous avez bien voulu ordonner pour moi, si le peintre [Tiepolo], comme je n’en doute pas, est assez habile, pour executer

Versteht man Bellottos *Vedute* des Jüdenhofs als eine Darstellung der Vollendung oder Einweihung der Dresdner Gemäldegalerie, wird der Kontrast zu Algarottis hehren, utopischen Plänen und seinen idealisierenden Bildprogrammen deutlich, die einem der prächtigsten Höfen Europas sicherlich zum Ruhm gereicht hätten. Dass Bellottos grosse Prospekte zwar bestellt, aber – so wie überhaupt zeitgenössische Malerei – in der Galerie, die – in bewusstem Gegensatz zu bürgerlichen Sammlungen wie derjenigen Hagedorns – fast ausschliesslich Werke alter Meister für sammel- und ausstellungswürdig hielt, nicht präsentiert wurden, dürfte den Maler irritiert und ihm Anlass gegeben haben, am königlichen Kunstverständnis zu zweifeln.¹⁴⁹

Seine subtile Kritik entsteht durch den Gegensatz zwischen der künstlerisch abgebildeten Realität und dem Kunstideal, das dem Sujet, der neuen Gemäldegalerie und den in diesem Kontext geführten Diskussionen, implizit ist. Die Kritik manifestiert sich nicht nur in den beschriebenen Dissonanzen, sondern auch in demjenigen, was fehlt, in dem, was nicht dargestellt ist: In der heranschaukelnden Karosse tritt der König nicht als neuer Augustus auf, Brühl nicht als neuer Maecenas und die Königin nicht als Minerva; von Genien und Grazien, berühmten Männern und Künstlern findet sich keine Spur. Stattdessen treten einfache Bürgerinnen und Bürger sowie ein Bettler als anonyme Komparsen auf; von Frieden, Freigebigkeit und gutem, das heisst klassischem Geschmack ist noch wenig zu sehen; das Galeriegebäude – ein königlicher Stall mit martialischem Frontispiz – ist weit von jenem öffentlichen, antikischen, von Algarotti entworfenen Tempel der Wissenschaften und Künste, den die lernbegierige Jugend besuchen soll, um den Geschmacksweg vom Rokoko hin zum griechischen Stil zu erheben; das Publikum versammelt sich vielmehr um Gaukler und Musikanten, und Künstler betreiben bescheidene Werkstätten und Stände; vor allem ist die Galerie weder ein Museum der Geschichte der Kunst noch eine Galerie zeitgenössischer Malerei, die eine neue Einheit von Kunst und Gesellschaft verkörpert – Dresden ist *de facto* kein neues Athen, auch wenn sich Algarottis Utopie durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch, etwa bei Winckelmann, Johann Georg Sulzer und Heineken, halten wird.¹⁵⁰

Für einen gefeierten Maler von Capricci, der sich in seinen Dresdner Auftragsbildern allerdings auf getreue Prospekte beschränken musste, zählte die Staffage zu jener künstlerischen Freiheit, die er explizit für sich reklamierte: So findet sich in Bellottos *Selbstbildnis als Prokurator* (Abbildung 252) das horazische Diktum *pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* im Hintergrund wieder.¹⁵¹ In dem, was für bedeutungslos gehalten wurde, in der Staffage, konnte Bellotto in einem Repräsentationsstück, das eine Aussenansicht jener Galerie darstellt, welche dasselbe Gemälde aussen vor liess, einen leisen, karikaturesken Scherz einschmuggeln, eine Kritik durch Schweigen und Auslassen, die sich

vos idées par raport au bon gout et à l'ordonnance, ces tableaux ne manqueront pas d'être généralement applaudis“.

¹⁴⁹ Weber 2004 *Vedute*, S. 91: 1833 erstmals öffentlich ausgestellt. Ebd., S. 94: Weil sie ungerahmt blieben, könnten sie für eine geplante, jedoch nie realisierte Raumausstattung gedacht gewesen sein. Zur zeitgenössischen Malerei siehe Marx 2004 *Dresda*, S. 48.

¹⁵⁰ Winckelmann 2002 [1967] *Schriften*, S. 29: „Die reinsten Qvellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmecket. Diese Qvellen suchen, heisst nach Athen reisen; und Dressden wird nunmehr Athen für Künstler“. Hagedorn 1797 *Briefe*, S. 312: 1. April 1759, Sulzer; Berlin neues Sparta, Dresden wegen der Kunstsammlungen neues Athen. Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 195. Mengs 1787 *Riflessioni*, S. 16: wünscht sich ein neues Athen.

¹⁵¹ Siehe Rizzi 1995 *Bellotto*, S. 158–159, Nr. 135: Bekenntnis in einem Capriccio zum horazischen Diktum „pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas“. Vgl. Weber 2001 *Libertà*.

angesichts dessen, dass diese Vedute die Welt so abzubilden vorgibt, wie sie sei, allein dem wahren Liebhaber als Bellottos bittere Wahrheit über den Stand der Kunst am Dresdner Hof erschliesst.

II. Ort der Sammlung (1729–1754)

Zur Baugeschichte der ‚Gemäldegalerie‘ am Jüdenhof

Ein Blick auf die Baugeschichte der Dresdner Gemäldegalerie zeigt den Entwicklungssprung auf, den die Kunstsammlungen unter August III. machten, verdeutlicht die Funktion des Baus für die Inszenierung der Gemälde und bekräftigt schliesslich Bellottos ambivalente Sicht auf die Galerie. Die Gemäldegalerie entstand aus der Umnutzung des königlichen Stalls, der durch eine erhöhte, korridorartige Galerie, den so genannten ‚Langen Gang‘, mit dem Schlosskomplex verbunden war (Abbildung 58). Das einstöckige Gebäude (Abbildung 59–Abbildung 64) war 1586/88 zur Zeit Christians I. durch den Stallmeister Nickel von Miltitz und den Oberbaumeister Paul Buchner an Stelle eines älteren Baus errichtet worden.¹⁵² Laut Gesamtinventar von 1719 umfasste der ‚Grosse Reisigstall‘ 28 Räume, in denen vor allem die berühmte Rüstkammer zu sehen war: Neben Empfangs- und Schlafzimmern sowie einer Galerie sind Kammern für Schlitten, Harnische, Sattel, Schwerter, Gewehre, Zierfederbüsche, Maskeradenkleider – so genannte ‚Inventionen‘ – und dergleichen mehr dokumentiert.¹⁵³

Die Rüstkammer liess August der Starke 1722 aus dem Stallbau entfernen und auf verschiedene Gebäude verteilen, wobei ein Grossteil der Sammlung in einen benachbarten Gebäudekomplex verlagert wurde (Abbildung 65).¹⁵⁴ Dieser Umzug geschah, weil der König im Stallbau die Einrichtung von Festräumen oder auch die Ausstellung eines Teils seiner Kunstkammer plante, die Naturalien, Mineralien, Pflanzen, Fische, Medaillen und Antiken umfassen sollte, wie ein Umbauplan mit Funktionsbezeichnungen belegt (Abbildung 71).¹⁵⁵ Dieser Teil der Kunstkammer gelangte schliesslich nicht in den Stallbau, sondern 1720 in das so genannte Regimentshaus am Jüdenhof.¹⁵⁶ Ein anderer Teil der Kunstkammer kam 1730 vom Japanischen Palais in das Schloss und schliesslich 1733 von dort in den Zwinger. Der von Johann Georg Maximilian von Fürstenhoff durchgeführte Umbau des Stallhofs zum königlichen Gäste- und Festhaus erfolgte allerdings erst von 1729 bis 1731.¹⁵⁷ Als Johann Georg Keyssler im Oktober 1730, anlässlich seines Dresdenbesuchs, das neue zweite Obergeschoss als ‚garde-robe‘ und als „Magazin von allen zum kostbaren Aufputze des Hofes ge-

¹⁵² Gurlitt 1903 *Dresden*, S. 405–417. Münzberg 2005 *Stallbau*. Münzberg 2007 *Stallbau*. Zur frühen Baugeschichte siehe Heckner 1995 *Fassadenmalerei*, S. 139–159.

¹⁵³ Schnitzer 1999 *Maskeraden*, S. 331–352; Bäuml 2000 *Rüstkammer*; Bäuml 2004 *Rüstkammer*, S. 9–21: Rüstkammer für Festausstattung. Vgl. Loen 1972 [1749–1752] *Schriften*, Bd. 1, S. 46: 1718, „Alles was man prächtiges und kostbares an Geschirren, Pferdsdecken, Schlitten, Waffenzierrathen und dergleichen Geräthschaften sehen kan, welche bey Aufzügen, Ritterspielen und Lustessen gebraucht werden, wird in einer erstaunlicher Menge auf dem sogenannten grosen Stall in einer langen Galerie verwahret.“

¹⁵⁴ Siehe auch Grundrisse von 1771 bei Heres 1985 *Rüstkammer*, S. 72–73, Abb. 1–2.

¹⁵⁵ Heres 1989 *Museumsprojekte*, S. 108.

¹⁵⁶ Ebd., S. 109, Abb. 5: Grundriss des Regimentshauses. Löffler 1999 [1955] *Dresden*, S. 289 Abb. 356.

¹⁵⁷ Anonymus 1733 *Nachricht*: 1729 Umbauentschluss, neues Dach, Neudekoration, englische Treppe 1730, Rüstkammer herausgenommen, dunkelgelb gestrichen, was in der ganzen Stadt imitiert wird, damit sie einheitlich aussieht. Vgl. Anonymus 1741–1748 *Merkwürdigkeiten*, S. 18: Mai 1730, englische Treppe im Bau. Ebd., S. 22: Mai 1730, erste Stufen der Treppe gelegt. Ebd., S. 55: September 1730, Treppe vollendet, „stehet nunmehr zu erfahren, ob Ihro Maj. diese Zimmer zu Dero plaisir behalten, oder königl. Expeditiones dahin legen lassen werden“; die Funktion des Stallhofes war daher noch nicht entschieden.

hörigen Sachen“ bezeichnete, bezog er sich vermutlich noch auf die vorhergehenden Funktionen des Stallbaus oder bereits auf die neuen Nachbargebäude.¹⁵⁸

Die Umgestaltung des Stallbaus steht im Kontext einer lang anhaltenden und so wechselvollen wie ergebnisarmen Planung einer neuen Residenz für August den Starken. Eine Serie zum grossen Teil unveröffentlichter Architekturentwürfe würde die Rekonstruktion dieses Entwurfsprozesses erlauben, der hier nur in Bezug auf den Stallhof untersucht werden kann. Die Planungen betreffen zuerst vor allem den Museumskomplex im Zwingerbereich sowie einen grossen Marstall, ein Zeughaus und den Kopf der Elbbrücke, wie einem städtebaulichen Entwurf Zacharias Longuelunes zu entnehmen ist (Abbildung 104).¹⁵⁹ Dabei sollten der alte, noch nicht umgebaute königliche Stall am Jüdenhof und das Schloss sowie der sie miteinander verbindende Lange Gang zunächst unberührt bleiben. Zwei darauf folgende Umbaupläne für den Stallhof allein zeigen hingegen, dass der asymmetrische Anschluss mit dem Schlosshof als unbefriedigend empfunden wurde und durch einen zweiten, kurzen Gang dreieckig abgeschlossen werden sollte (Abbildung 67 und Abbildung 71). Der Zugang zu den Räumlichkeiten in den Obergeschossen wäre weiterhin über die Hofseite erfolgt, auch wenn erste Anzeichen zu erkennen sind, die englische Treppe auf dem Jüdenhof zu errichten und so dem Bau einen öffentlicheren Charakter zu verleihen. Während im ersten Entwurf eine Reihe kleiner Kabinette und eine grosse Galerie – vielleicht für Gemälde – geplant waren, ist die Galerie im zweiten Entwurf zu einem hofseitigen Korridor umgewandelt, um den sich mittelgrosse Gäste- oder Kunstkammerräume aneinanderreihen.

Welch zentrale repräsentative Funktion die Gemäldegalerie einnahm und wie sehr die in sich ‚gefaltete‘ Galerie am Jüdenhof vorbildlich und dennoch verbesserungswürdig blieb, zeigt ein später Neubauplan Longuelunes (Abbildung 253): Zweieinhalb Fassadenbreiten, das heisst etwa 250 Meter Hängewandlänge, sind einer „galerie“ zum Zwinger hin gewidmet; ihr sind nach dem Vorbild des ‚Malerzimmers‘ im Stallgebäude „chambres pour accomoder les tableaux“, das heisst Restaurierungswerkstätten, angegliedert; an die grosse Galerie schliesst eine „petite galerie“, die vermutlich das königliche Kabinett niederländischer Malerei aufnehmen sollte; die Galerie steht parallel zur Enfilade der Vorzimmer, die zur „chambre à coucher“ führt, und verrät so ihre zeremonielle Funktion; schliesslich führen die getrennten Appartements des Königs und der Königin über eine „galerie qui a la lumière d’en haut, et qui peut etre orné des tableaux“. Dass Kunstsammlungen in gesonderten, von anderen separierten Funktionsräumen aufzustellen seien, forderte zum Beispiel Jacques-François Blondel in seiner *Architecture françoise* von 1752/56: „on doit réserver la peinture, qui en soi est très-estimable, pour les plafonds & pour orner un cabinet, encore faut-il éviter qu’un appartement ressemble à la boutique d’un marchand de tableaux; cette profusion ne semble permise que dans une ou plusieurs pièces destinées à rassembler des grand maîtres, & alors elles doivent composer un appartement particulier“.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Heres 1982 *Keyssler*, S. 106: Keyssler im Oktober 1730 in Dresden. Keyssler 1741 *Reisen*, S. 1052–1106: Keyssler über Dresden. Ebd., S. 1078: „Das Stall-Gebäude, welches im Jahr 1729. erneuert und mit einem zweyten Stockwerck versehen worden, ist in seinen obersten Zimmern eigentlich die alte Garderobe, das Magazin von allen zum kostbaren Aufputze des Hofes gehörigen Sachen, und ein Vorrath von Trachten, Gewehr und Hausrath auswärtiger Völcker. Mit diesen Dingen sind 42. Cammern gefüllt“. Ebd., S. 1083: „In diesem Stall-Gebäude sind übrigens etliche sehr gute Zimmer, um fremde Herrschaften zu logiren, zugerichtet worden. In dem untersten Gewölbe ist Stallung vor 130. Pferde.“ Siehe dazu Heres 1982 *Keyssler*, S. 111: Keyssler beschreibt die Rüstkammer im Nebengebäude, das zum Stallhof gehörte.

¹⁵⁹ Zu Longuelunes Entwürfen siehe Franz 1995 *Longuelune*.

¹⁶⁰ Blondel 1752–1756 *Architecture*, Bd. 1, S. 119–120.

Die Idee einer neuen Gestaltung des Stallhofes wird in den darauffolgenden Plänen in einen umfassenden städtebaulichen Entwurf integriert (Abbildung 72): Um den Stallbau mit einem neuen Schloss und dessen Vorhof zu verbinden, schlug Longuelune vor, den Langen Gang so zu stützen, dass ein ovaler Platz als Kreuzung zweier Strassen entstünde. Um eine symmetrische Fassadengestaltung am Neumarkt zu erreichen, wäre zudem der Stallbau um einen Zwillingsbau samt ovalem Platz ergänzt worden. Zusätzlich plante Longuelune eine Galerie innerhalb des Residenzkomplexes, deren repräsentative Funktion in seiner *Description abrégée d'un nouveau palais, que s. m. a dessein de faire bâtir dans la place du Zwinger* zum Ausdruck kommt, mit der er seinen Residenzentwurf erläutert.¹⁶¹ Während er im Plan Nummer 1 die klassische Abfolge von *antichambres, chambre d'audience avec trône, chambre de lit ou de parade, cabinets* und *garde-robe* beschreibt, bemerkt er zum Plan Nummer 2 des Obergeschosses (Abbildung 66): Vom Audienz- oder Thronzimmer (F) würde man in eine grosse Galerie (GG) eintreten, die um ein Viertel länger wäre als diejenige von Versailles und die mit den schönsten Antiken und Gemälden des Königs dekoriert werden könne.¹⁶² Denn es gelte, eine der grossartigsten Galerien Europas einzurichten.¹⁶³ Diese sehr komplexe, neue Raumprobleme schaffende Umgestaltung des Schlosses wurde jedoch schliesslich fallen gelassen.

In einem späteren, zwischen 1729/30 und 1741 zu datierenden, ebenfalls umfassenden Entwurf für den Residenzkomplex (Abbildung 73–Abbildung 74) wird das Schloss lediglich erweitert und der vermutlich bereits umgestaltete Stallhof um eine Hoffassade und ein Nebengebäude – wohl die Rüstkammer – ergänzt, die auf den offenen Schlosshof ohne Langen Gang blicken. Darauf folgt ein Entwurf (Abbildung 78), in dem der Stallbau isoliert und lediglich durch einen Tordurchgang mit einem neuen, symmetrisch ausgerichteten Marstall verbunden wird. In einer letzten, beschrifteten Zeichnung (Abbildung 79) werden dem grossen Stall ein kleines Komödienhaus und ein Opernhaus angegliedert, wozu ein neues Reithaus mit Stall als Pendant steht, während eine *porte triomphale* mit Glockenspiel als Bindeglied und Eingang zum grossen Vorhof des Schlosses fungiert. Schliesslich gibt ein Grundriss des Erdgeschosses (Abbildung 74) den Istzustand wieder.

Für den tatsächlichen Umbau des Renaissancestallhofs zum repräsentativen Gästehaus ist eine Entwurfsskizze der Fassade erhalten, die vielleicht Longuelune zuzuschreiben ist und die im Wesentlichen umgesetzt werden wird (Abbildung 80), wie der Vergleich mit Moritz Bodenehrs Vedute zeigt (Abbildung 98). Während die Portale im Erdgeschoss ebenso beibehalten wurden wie die sieben Fensterachsen im Obergeschoss und auch die seitlichen Altanen, wurden hingegen die Zwerchgiebel abgetragen, während man die Fassade von den Sgraffiti bereinigte und um eine Fensterreihe erhöhte. Vor allem der Anbau einer englischen Treppe im Jahr 1730, die August der Starke als Alternative zu einer ebenfalls projektierten

¹⁶¹ Dresden, Hauptstaatsarchiv, P, Cap. I A, zu Nr. 55, Bl. 1 R.–7 R.: „Description abrégée d'un nouveau palais, que s. m. a dessein de faire bâtir dans la place du Zwinger“.

¹⁶² Ebd., Fol. 3 R.: „De cette chambre d'audience [...] on entre dans une grande galerie GG, de 320. piez de long, 35. de large; c'est à dire d'un quart plus longue que la galerie de Versailles qui n'a de longueur que 222. piez françois, et 30. de large. [...] La galerie et le salon pourront être décorés des plus beaux antiques de marbre, et des plus beaux tableaux de s. m.“

¹⁶³ Ebd., Fol. 6 V.: Variante mit kleinerer Galerie, plädiert für grössere, würde „une des plus superbes, et des plus magnifiques galeries de l'Europe“. Ebd., Fol. 12 R.: „l'intention de s. m. de glorieuse memoire, avoit été de faire bâtir au même endroit une galerie, uniquement pour y placer les statues antiques et les tableaux, accompagnez seulement de quelques autres pieces; et j'ai crû rendre cette idée encore plus magnifique, en faisant cette galerie partie d'un superbe palais“.

Hoftreppe eigenhändig in einen der Pläne einzeichnete (Abbildung 67, vgl. Abbildung 68–Abbildung 70), verwandelte den Pferdestall, der sowohl auf den Palasthof als auch auf den Jüdenhof ausgerichtet war, in einen Stadtpalast. Vier Zeichnungen dokumentieren verschiedene Entwürfe für die architektonische Feingliederung (Abbildung 86–Abbildung 88).

Die durchgeführten Umbaumaassnahmen finden sich in Martin Engelbrechts architektonischem Musterbuch von zirka 1750 dokumentiert. Alexander Glässers Grund- und Aufrisse beruhen auf Entwürfen Bernhard Christoph Anckermanns (Abbildung 89–Abbildung 97), von denen drei oder vier Zeichnungen erhalten sind (Abbildung 81–Abbildung 83), auch wenn in den Kupferstich leichte Veränderungen, zum Beispiel der Kachelöfen, zu verzeichnen sind. Ein Grundriss des ersten Obergeschosses des Stallbaus, der anliegenden Gebäude und des Residenzschlosses (Abbildung 75) entspricht den gezeichneten Plänen Anckermanns. Die neuen Raumfunktionen des Stallbaus lassen sich an den beschrifteten Grundrissen ablesen. Neben dem grossen, zirka 10,20 Meter hohen, durch Giovanni Battista Grone dekorierten Festsaal (a), zu dem die englische Treppe hinaufführte, waren im ersten Obergeschoss (Abbildung 96) Besucher-, Konferenz- und Schlafzimmer sowie eine grosse Gemäldegalerie (f) eingerichtet.¹⁶⁴ Das zweite Obergeschoss (Abbildung 97) diente hingegen vor allem musealen Zwecken: Darin waren eine kleine Galerie (e), zwei Landschaftenkabinette (c), ein kleines Malereizimmer (d) sowie eine grosse Kuriositäten-sammlung (b) untergebracht, die in ihrer reduzierten Form noch von der musealen Einteilung der Raumfolge durch August des Starken zeugt (Abbildung 71). Der Zugang zu den Gästezimmern des ersten Obergeschosses erfolgte über die englische Treppe; der Einlass in die Sammlungen auf der zweiten Etage erfolgte hingegen über das Treppenhaus und den Langen Gang.

Die hier nur skizzierte, detaillierter zu erforschende Baugeschichte der Gemäldegalerie zeigt, dass diese Raumeinheit zu den Angelpunkten der Residenzentwürfe gehörte, die jahrzehntelang August den Starken und August III. beschäftigten. Die Gemäldesammlung muss daher in engstem Zusammenhang mit den zeremoniell-repräsentativen Raumfunktionen der wettinischen Residenzen gesehen werden. Auch wäre das Konkurrenzverhältnis zu den anderen Höfen des Reichs und Europas genauer zu untersuchen, um das Anspruchsniveau des polnischen Königs zu eruieren. Die Galerie von 1746 erweist sich letztlich als ein Provisorium, das als in sich ‚gefaltete‘ Galerie auf einen Renaissancestall gepropft wurde. Ein Vorteil dieser Lösung war, dass die Galerie weiterhin mit dem alten Schlosskomplex verbunden war und zugleich eine öffentliche Seite oder Fassade aufwies, die allerdings keine Öffentlichkeit im modernen, bürgerlichen Sinne bedeutete. Die Planungen verraten dementsprechend gerade keine Tendenz, die Galerie als urbanistischen Solitär, das heisst als ‚Museum‘, zu inszenieren. Dass mit dem Stallbau eine der ersten freistehenden, ‚autonomen‘ Galerien entstanden sei, wie es in der Forschung heisst, gehörte nicht zu den Absichten Augusts III. Die hohen, mit Gemälden ‚tapezierten‘ Raumfluchten, die ab dem Ende des 18. Jahrhunderts als betrachter- und besucherunfreundlich galten und umgestaltet werden sollten, waren fester Bestandteil der Residenzplanungen Augusts III. Der Effekt von Erhabenheit, den

¹⁶⁴ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 1, Fol. 2 V.: 23. September 1730, „Auff dem Stall Gebäuden arbeitet der italiaenische Mahler Grone im grossen Saal gegen den Jüden Hoff an der Decke“. Ebd., Fol. 3 R. (Fol. 177): 7., „dass der Mahler Grone vor die Decke und die Wände im Saal zu mahlen ohne die Grundierung des Platfonds 3000 Thr.“ Ebd.: 8., „vor die Bilder-Rahmen, welche über den Thüren feste gemacht, insgleichen vor einige neue Bilder-Rahmen die im Saal über den Caminen und an Wänden befestiget“.

die gemischte Bildermasse hervorrufen sollte, war daher intendiert. Wie weiter unten gezeigt werden soll, war jenes Panorama der Malerei auch eine Grundvoraussetzung für das Phänomen der literarischen Galerien von Winckelmann, der Schlegel und Goethe: Die bunte, kaum fassbare Menge der Stücke ermöglichte und erforderte eine poetische und geschmackliche Selektion und ‚Umhängung‘ der Bilder, die sich unter den architektonischen Bedingungen des Stallbaus *materialiter* kaum realisieren liessen.

Vom Stallbau zur Galerie

Auf Grund eines Inventarextrakts von 1741, das die Anzahl der im zweiten Geschoss des Stallgebäudes aufbewahrten Gemälde mit 1629, diejenige aller Gemälde des Gebäudes mit 4708 angibt, sah Angelo Walther die zuerst von Julius Hübner im Dresdner Galeriekatalog von 1856 vorgetragene Annahme bestätigt, dass die Gemäldegalerie als selbständige Sammlung bereits 1731, das heisst nach dem ersten Umbau Augusts des Starken, im Stallhof eingerichtet worden sei.¹⁶⁵ Diese Meinung widerlegten Harald Marx und Gerald Heres auf Grund der in den beiden Grundrissen dokumentierten Raumfunktionen, der durch Wandvertäfelung, Fenster und Blendtüren stark begrenzten Wandfelder (Abbildung 94) sowie dem Fehlen zeitgenössischer Berichte, die eine autonome Galerie im Stallhof erwähnen würden. Sie deuteten die hohe Anzahl an Gemälden hingegen als Hinweis auf eine bloss temporäre Lagerung eines anwachsenden Bildervorrats.¹⁶⁶

Dass es sich bei den elf im Gemäldeinventar genannten Zimmern, die mit den elf Sammlungsräumen (b–d) der zweiten Etage übereinstimmen, wohl nicht um einen blossen Bildervorrat handelte, ist daran zu ersehen, dass in jenen Zimmern 1300 hochwertige Stücke (Klasse A) und nur 165 minderwertige (Klasse B) aufbewahrt wurden, hingegen auf dem Stallboden umgekehrt 317 schlechte und 198 gute.¹⁶⁷ Carl Christian Schramm sprach in seinem *Reiselexikon* von 1744 davon, dass in der zweiten Etage „die sämtlichen Zimmer mit den auserlesensten und zum Theil sehr grossen historischen und anderer Gemälden embellirt“ seien.¹⁶⁸ Wenn 1300 Gemälde in elf Räumen hingen, dann dürften viele kleinformatige holländische Stücke darunter gewesen sein, wie die Einrichtung eines Landschaftenkabinetts andeutet. Ganz ähnlich waren um 1730 zwei der Gemäldekabinette im Schloss für bestimmte Gattungen reserviert, eines für Blumenstilleben, das andere für Landschaften, wohingegen in zwei weiteren Räumen Gemälde etwa von Holbein oder Cranach zu finden waren.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Hübner 1857 *Verzeichnis*, S. 5; Haenel 1937 *Stallhof*; Walther 1979 *Zeitpunkt I*; Walther 1979 *Zeitpunkt II*. Vgl. Gurlitt 1903 *Dresden*, S. 414: 1722/25.

¹⁶⁶ Marx 1979 *Umzug*; Heres 1981 *Umbau*; Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 117–118.

¹⁶⁷ Walther 1979 *Zeitpunkt I*, S. 122.

¹⁶⁸ Schramm 1744 *Reiselexikon*, S. 378–379: „Aus dem Schloss kann man durch besondere Gallerien so gleich in das an seiner Pracht und Kostbarkeit, bey nahe in ganz Europa den Vorzug habende königliche Stall-Gebäude gelangen.“ Abtragung seit 28. März 1729, 2. Stockwerk am 26. Juli 1731 fertig; „in der ersten Etage die allerkostbarsten und prächtigsten, mit vortreflichen theils sardischen, theils gewirkten, sammtenen und andern Tapisserien, auch den kostbarsten Ausmeublirungen, angelegte Parade-Zimmer, deren zehen an der Zahl in beyden Flügeln sich befinden, anzutreffen sind. In der zweyten Etage aber sind die sämtlichen Zimmer mit den auserlesensten und zum Theil sehr grossen historischen und andern Gemälden embelliret.“ Ebd., S. 380: „Von diesem Stall-Gebäude gehet man mittelst eines kleinen Gangs hinüber in die königliche Rüstkammer, welche auch in allgemeinem Verstande *der Stall* genennet wird.“ Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 117.

¹⁶⁹ Keyssler 1741 *Reisen*, S. 1076; Heres 1982 *Keyssler*, S. 105: „Das nächst daran stossende Zimmer ist voll Portraits und unter denselben des Königs Augusti Brust-Stück in mosaischer Arbeit sehr schön ver-

Es ist möglich, dass *nach* der repräsentativen und halb musealen Neueinrichtung des Stallhofes 1731, wie sie in den undatierten Grundrissen Anckermanns dokumentiert ist, genauer *nach* der zu vermutenden Auflösung der Bildergalerie im Schloss um 1741/42, und *vor* dem zweiten Umbau des Stallhofs zur eigentlichen Galerie ab 1744, das zweite Obergeschoss des Stallbaus als Gemäldegalerie genutzt worden ist.¹⁷⁰ 1743 kam der König von Moritzburg nach Dresden, um aus Neapel eingetroffene, neu erworbene Gemälde im Stallgebäude zu begutachten.¹⁷¹ Im August 1744 notierte allerdings Riedel in sein Tagebuch, dass „die sämmtliche Gallerie“, die sich in der zweiten Etage befunden habe, durch das Militär in das Japanische Palais transportiert worden sei, damit man mit dem Umbau des Stallhofs habe beginnen können.¹⁷² Bei den elf Zimmern handelte es sich eigentlich um Gemäldekabinette, da der Begriff ‚Galerie‘ zu der Zeit vor allem architektonisch und weniger institutionell definiert war, wie zum Beispiel in Anckermanns Grundrissen die Benennung des Längen Ganges und der Stallkorridore als ‚galeries‘ belegt. Die stetig anwachsende Fülle der Werke, die in diesen nicht öffentlich zugänglichen Räumen untergebracht war, dürfte auch Algarottis Vorschlag von 1742, ein königliches Museum zu gründen, motiviert haben.

Dass die königliche Gemäldegalerie bereits 1731 bestanden habe und ein Projekt Augusts des Starken gewesen sei, lässt sich anhand der Grundrisse und Textquellen ausschliessen; dass das zweite Obergeschoss in den Jahren um 1741, also unter August III., als Gemäldegalerie oder -kabinett diente, hingegen nicht. Die Dresdner Gemäldegalerie kristallisierte sich langsam aus den Sammlungsbeständen und Repräsentationsräumen Augusts des Starken heraus und erfuhr unter dessen Nachfolger einen qualitativen und institutionellen Schub. Die Entwicklung der Rüstkammer im Stallhof zum Gästehaus mit Gemäldeausstattung und einer Kunstkammer, die dann einer grösseren Gemäldegalerie wich, die selbst schliesslich unter August III. auf die beiden Obergeschosse ausgedehnt wurde, ist für die Dresdner Sammlungsgeschichte charakteristisch: August III. stützte sich auf ein Projekt seines Vaters, das die Kunstkammer und die Gemäldekabinette in den zeremoniellen und repräsentativen Zusammenhang der Gästelogs stellte. In diesem Sinne gehörten die Gemälde so wie die Kunstkammer zu jenen Divertissements, die hohen Gästen präsentiert wurden.¹⁷³ Obwohl August III. seine Sammlertätigkeit auf die Malerei fokussierte, blieb die Gemäldegalerie am Jüdenhof, als eine Art Auswuchs einer einzelnen Abteilung der alten Universal-sammlung, in ihrem angestammten Kontext königlicher Repräsentation verankert und verstand sich daher *nicht* als ein öffentliches Museum.¹⁷⁴ Zugespitzt gesagt, suggerierte die Galerie, als in einem urbanistischen Solitär untergebrachte Spezialsammlung, eine öffentliche

fertiget. Der Churprinz und seine Gemahlin in Lebens-Grösse sind in Seiden gewircket alhier zu sehen. Ein besonderes Gemach ist vor Früchte- und Blumen-Stücke, und ein anderes vor Landschaften. Die alten und berühmten Stücke von Holbein, Cranach etc. sind in zweyen Zimmern beysammen zu finden.“

¹⁷⁰ Heres 1982 *Keyssler*, S. 112: „Eine Eintragung in Steinhäusers Skulptureninventar legt den Schluss nahe, dass die Bildergalerie im Schloss um 1741/42 aufgelöst wurde; seit dieser Zeit liess August III. das 2. Obergeschoss offenbar zur Unterbringung von Gemälden nutzen.“

¹⁷¹ Anonymus 1743 *Nachrichten*, Nr. 67, Mittwoch 21. August 1743, unpag.; Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, Galerienneubau 1745–1746, unpag.; Heres 1982 *Keyssler*, S. 113: „Am 20. Aug. [1743] Gestern nachmittags sind beyderseits königl. Majest. von Moritzburg anhero gekommen, und haben auf dem Stalle die von Neapolis kürzlich anhero gebrachten Schildereyen in Augenschein genommen.“

¹⁷² Siehe unten Anhang *Riedels Tagebuch (1744–1760)*. Vgl. Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 127. Vgl. Posse 1931 *Algarotti*, S. 76: 21. Dezember 1744, Algarotti spricht noch vom „cabinet“, später dann von der „gallerie“.

¹⁷³ Vgl. dazu Rohr 1989 [1733] *Einleitung*, S. 736.

¹⁷⁴ Vgl. hingegen Gahtgens 2004 *Museum*.

und museale Funktion, die eigentlich nicht beabsichtigt war, sondern erst nach und nach ins allgemeine Bewusstsein trat und am Ende des 18. Jahrhunderts gefördert wurde.

„Longue, large & magnifique gallerie’: Umbau und Einrichtung

Wie jener bereits erwähnte Tagebucheintrag Riedels belegt, war der Entschluss über die Einrichtung einer grossen Gemäldegalerie im Stallhof spätestens 1744 gefällt worden, zeitgleich mit den ersten Verhandlungen um die hundert Modeneser Bilder.¹⁷⁵ Ihr Ankauf gab daher weniger den unmittelbaren Anstoss zur Galeriegründung als die Tatsache, dass die königliche Gemäldekollektion seit einigen Jahren stark anwuchs und dass ein angemessener Ort für die „Placirung des Bilder-Vorraths“, eine „propre Bilder-Gallerie“, nötig geworden war, wie es bereits 1745 hiess.¹⁷⁶ Auch Heineken berichtet, dass das Galerieprojekt 1745 ‚konzipiert’ worden sei.¹⁷⁷

Der Umbau fand zwischen 1744 und 1746 statt. Ein datierter Grundriss des Stallgebäudes (Abbildung 76) zeigt allerdings, dass August III. bereits 1739 den Status quo aufnehmen liess, um einen Umbau zu planen. Ein erster Fassadenentwurf Johann Christoph Knöffels (Abbildung 99) aus der Mitte der 1740er Jahre weicht nur geringfügig von der darauf folgenden Vorlage (Abbildung 100) für den Kupferstich des *Recueil* von 1757 (Abbildung 102) sowie von der gebauten Fassade ab, wie sie in Bellottos Vedute (Abbildung 10) zu erkennen ist. Die Eckrisalite der Front mussten abgebrochen, der Dachstuhl erneuert, das innere Treppenhaus entfernt und der Hof umgestaltet werden. Die englische Treppe, der zeitgleiche Giebel, die Renaissanceportale und die äusseren Fensterachsen wurden hingegen beibehalten, wodurch die Fassadengestaltung jetzt weniger wehrhaft, sondern klassischer und offener wirkte. Die Galerie war nun über die englische Treppe vom Jüdenhof, über die Spindeltreppen vom Innenhof und über das Pastellkabinett vom Langen Gang aus zugänglich.

Der vorgenommene Umbau des Inneren des Stallhofes bestand im Wesentlichen darin, die beiden oberen Etagen zusammenzulegen und durch eine lange Trennwand in einen äusseren O-förmigen Galerieraum aufzuteilen, der einen kleineren U-förmigen einschloss (Abbildung 103), oder wie es in Heinekens *Recueil* von 1753 heisst: „C’est un grand palais en quarré, très spacieux & très large, contenant une galerie, qui va tout de suite, & qui est, pour ainsi dire, double, le corps du batiment étant divisé en deux parties, tellement, qu’il y a la

¹⁷⁵ Siehe Anm. 172.

¹⁷⁶ Winkler 1989 *Ankauf*, S. 28; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Loc. 35.823, Nr. 46, *Cammer-Acta, Die auf den kgl. Stall-Gebäuden zu Placirung des Bilder-Vorraths neu-angelegte Gallerie betr. Ao. 1745*, Fol. 1–2: 21. April 1745, August III. an das Kammerkollegium, „Demnach wir auf unsern am Jüden-Hofe allhier befindlichen Stall-Gebäuden, eine zu Placirung des Bilder-Vorraths, benöthigte Gallerie, anlegen zu lassen, in Gnaden resolviret, und diesen Bau, unserm Ober-Land-Baumeister, Johann Christoph Knöffel, gegen Bezahlung von 60 000 Thlr. überhaupt, und Überlassung derer, in ermeldten Stall-Gebäuden, bei deren innerlichen Einreissen, zu erlangenden Materiallien, an Steinwerck, Holtz- Schmiede- Schlosser- Tischler- und Glaser-Arbeit, nebst Oefen, ausser denen marmornen Fuss-Böden, und dergleichen Caminen, welche zum Bau-Amts-Vorrath abzugeben“. Anonymus 1741–1748 *Merkwürdigkeiten*, S. 30: April 1745, „In dem königl. Stall-Gebäuden am Jüden-Hofe wird nunmehr in der ersten und andern Etage eine propre Bilder-Gallerie angelegt, wozu schon grosse runde Bogen-Fenster gemachet werden“. Auch in Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, *Galeri Neubau 1745–1746*, unpag.; Walther 1979 *Zeitpunkt II*.

¹⁷⁷ Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 198–199: „Un si vaste projet fut concû en 1745.“ Heineken 1753 *Recueil, Avertissement*, unpag.: „l’érection de cette grande galerie de tableaux, qu’elle [sa majesté] ordonna en 1754“.

galerie interieure & exterieure“.¹⁷⁸ Im zweiten Band des Galeriewerks heisst es, der „pavillon carré“ sei mit einer „longue, large & magnifique gallerie, dont le vaisseau est double & se replie sur lui-même“, ausgestattet: Sie enthalte circa zweitausend goldgerahmte Gemälde, „rangés avec simmetrie & dans le meilleur ordre“; die Fülle und Mannigfaltigkeit der Stücke ergäben einen bezaubernden Anblick: „Le coup d’oeil est charmant.“¹⁷⁹

Im Prinzip hatte Knöffel die bestehende Gemäldegalerie der zweiten Etage schlicht ausgeweitet und die umgebenden Kabinette aufgelöst, um eine zweite umlaufende Galerie zu schaffen. Daraus resultierte, in Heres’ Worten, eine siebenfache „Wiederholung des barocken Galerieschemas mit durchlaufender Hängewand und gegenüberliegender Fensterreihe“.¹⁸⁰ Eine einachsige, 11,5 mal 87,5 Meter lange Galerie hatte Knöffel bereits zwischen 1742 und 1744 für Brühl erbaut.¹⁸¹ Dass die königliche Gemäldegalerie jedoch als Konkurrenzprodukt zur brühlschen entstanden sei, wie manchmal behauptet wird, ist unwahrscheinlich, da Knöffel bereits 1736 eine Galerie – mit oder ohne Gemälde – für ein neues Residenzschloss geplant hatte und da er seit 1743 den Umbau der Hubertusburg leitete, der eine grosse Bildergalerie enthalten sollte.¹⁸²

Die Umbauarbeiten begannen 1744 und kamen so zügig voran, dass Kurprinz Friedrich Christian bereits im Juli 1746 die „fast völlig fertige neue Bildergalerie“ beim königlichen Stall in Augenschein nehmen konnte, die dann anlässlich der Ankunft der Modeneser Neuerwerbungen im Oktober „in vollkommensten Stand gesetzt“ war, heisst es im *Historischen Kern Dresdner Merkwürdigkeiten*.¹⁸³ Die im Sommer eingetroffenen hundert

¹⁷⁸ Hentschel u. May 1973 *Knöffel*, S. 20. Heineken 1753 *Recueil, Avertissement*, unpag.

¹⁷⁹ Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 198–200: „Dans cet édifice, pavillon carré, | digne de porter le nom de palais. L’on a établi au premier étage une longue, large & magnifique gallerie, dont le vaisseau est double & se replie sur lui même; c’est a dire, qu’après avoir parcouru la gallerie, qui se présente la premiere en entrant, & qui a ses vuës sur la voye publique, on entre de suite & de plein pied dans cette seconde galerie, contigüe & parallele à la premiere, & dont les fenêtrés donnent sur une cour interieure. Les tableaux au nombre d’environ de deux mille (y compris les cabinets) renfermés dans de riches bordures dorées, y recoivent un très beau jour, & sont rangés avec simmetrie & dans le meilleur ordre. Le coup d’oeil est charmant. On y a, & en abondance, des tableaux de tous les écoles, & principalement | de celle d’Italie, qui auprès des véritables connoisseurs se maintiendront toujours dans une superiorité, à laquelle on ne croit point que les autres tableaux ayent la folle ambition de prétendre. C’est dans cette superbe Gallerie, que sont déposés depuis l’année 1746 les plus rares chef-d’oeuvres du Corregge, des Caraches & tant d’autres grand maitres, qui ont fait, pendant si long tems, l’étonnement de tous les amateurs, qui visitoient la Gallerie de Modene, & qui firent tant des fois le désespoir des Peintres, qui vinrent les consulter.“

¹⁸⁰ Heres 1989 *Modena*, S. 59: „Knöffel nutzte die Dimensionen des Stallgebäudes zur siebenfachen Wiederholung des barocken Galerieschemas mit durchlaufender Hängewand und gegenüberliegender Fensterreihe.“

¹⁸¹ Beick 1987 *Heineken* und Heres 1997 *Brühl*. Hentschel u. May 1973 *Knöffel*, Abb. 45: Brühlsche Galerie mit zwei Eckkabinetten.

¹⁸² Hentschel u. May 1973 *Knöffel*, Abb. 37: Residenzschlossentwurf 1736, mit Galerie (davor doppelt-Treppe hin zu Zwinger, Buchstabe I). Hentschel u. May 1973 *Knöffel*, S. 70 und Abb. 6: Schloss Hubertusburg, 1. OG, Galerie im grossen Saal? Könnte aber auch zum Hof sein.

¹⁸³ Anonymus 1741–1748 *Merkwürdigkeiten*, S. 54: „Den. 10 Julii [1746], geruhet Ihre königliche Majestät sich nach aufgehabener Mittagstafel in die auf dem königl. Stallgebäude fast völlig fertige neue Bildergalerie zu verfügen, und selbige in hohen Augenschein zu nehmen, und haben darüber ein besonderes Vergnügen bezeiget.“ Ebd., S. 80: „Den 25. dito [Oktober], geruheten Ihre königliche Hoheit, der Churprinz, sich nach der neuen grossen Bildergalerie, auf den königl. Stall, zu begeben, und selbige, nachdem sie nunmehr, durch die neulich aus Italien angekommene kostbare Schildereyen und Gemähle, in vollkommensten Stand gesetzt worden, in hohen Augenschein zu nehmen“. Vgl. Winkler 1989 *Ankauf*, S. 27; Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 119.

Modeneser Gemälde seien – wohl angesichts der noch abzuschliessenden Dekorationsarbeiten – zuerst auf das Schloss gebracht worden, wo ein Teil davon „in Reparation genommen“ wurde, schreibt Riedel in seinem Tagebuch.¹⁸⁴ Dort befand sich das Laboratorium, in dem er und Pietro Maria Guarienti die Modeneser Stücke restaurierten.¹⁸⁵ Im selben Jahr konnten die im Japanischen Palais ausgelagerten Gemälde zurück in den Stallhof transportiert werden, wie Riedel berichtet, wobei die Kopien ausrangiert und nur die Originale in die Galerie gebracht wurden.¹⁸⁶ Hinzu kamen die Modeneser Ankäufe aus dem Schloss, sodass das „Arangement“ im Stallbau vorgenommen werden konnte.¹⁸⁷ Noch diente ein Teil der Äusseren Galerie als der grösste „Vorrath“ der Gemädegalerie und der Rüstkammer, aus dem ein Feuerwächter einzelne Stücke stahl, unter anderem einen *Raucher* von Frans van Mieris.¹⁸⁸

1747 begann man mit der Herstellung neuer Gemälderahmen und mit deren Vergoldung, zumal man die Modeneser Neuerwerbungen ohne Rahmen gekauft hatte. In diesem Jahr sei „die innere Gallerie wieder rangiret worden, und die italienische Schildereyen in die dortige rangiret worden“, berichtet Riedel in seinem Tagebuch.¹⁸⁹ Daraufhin muss das erste Inventar der Inneren Galerie entstanden sein. Im folgenden Jahr wurde der Bildervorrat der (Äusseren) Galerie aufgelöst, und es wurden Werke für die Warschauer Residenz und für das Holländische Palais aus diesem Fundus ausgesucht; die „Rangierung“ der Gemälde im Japanischen Palais habe der König persönlich überprüft.¹⁹⁰ Im Sommer 1749 wurden die beiden Galerieinspektoren mit der Verfassung eines neuen Inventars beauftragt. Im Mai 1750 konnte Guarienti nach Warschau berichten, dass die Ausstattung der Inneren Galerie so gut wie abgeschlossen sei. Nur einige Gemälderahmen müssten noch fertig gestellt und vergoldet werden, bevor der König nach Dresden zurückkehre, während kleinere Restaurierungsarbeiten von Dietrich und Riedel erledigt würden. Die Innere Galerie enthalte nun allein Historien-gemälde und Figurendarstellungen, wohingegen Tierbilder und Landschaften daraus entfernt worden seien. Darüber hinaus sei Guarienti mit der Erstellung des Gemäldeinventars beschäftigt.¹⁹¹

Von der „Musterung in den Schildereyen der Königlichen Gallerie“ berichtet auch Winckelmann: „Stücke, welche nicht als Originalia befunden worden“, seien im Wert von 120 000 Reichstalern ausgemustert und entweder in das Holländische Palais oder nach Warschau gebracht worden, zumal auch neue Stücke aus Rom erwartet wurden.¹⁹² Für Brühl

¹⁸⁴ Siehe unten Anhang *Riedels Tagebuch (1744–1760)*.

¹⁸⁵ Siehe Anm. 265.

¹⁸⁶ Siehe unten Anhang *Riedels Tagebuch (1744–1760)*.

¹⁸⁷ Ebd. Vgl. Walther 1979 *Zeitpunkt II*. Zum Umbau siehe auch Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 319–322.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, Fol. 27 R.: 6. Mai 1750, Guarienti in Dresden an Brühl in Warschau, „Guarienti meldet die Fertigstellung der Inneren Galerie; sie ist ‚ganz auf Geschichte und Figuren beschränkt‘, Tiere u. Landschaften sind fortgenommen. Guarienti ist gleichzeitig mit dem Inventar beschäftigt. Er bittet, Brühl möge Befehl geben, die Herstellung u. Vergoldung der Rahmen zu beschleunigen, damit bei Ankunft S. M. alles vollendet sei. Dietrich soll kleine Schäden ausbessern.“

¹⁹² Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 108, Nr. 80: 9. November 1751, Winckelmann an Uden, „Im vergangenen Frühjahr hat man eine Musterung in den Schildereyen der Königlichen Gallerie gehalten und die Stücke, welche nicht als Originalia befunden worden, ausgesetzt, da denn mehr als für 120 000 Rthl. Stücke weggeschaffet worden, welche theils nach Polen theils ins holländische Palais gebracht worden. Es

hatte allerdings der Abschluss der Rahmung der Gemälde des königlichen Kabinetts Vorrang.¹⁹³ Riedel, der für die Äussere Galerie zuständig war, notierte in sein Tagebuch, dass der König ihm täglich die Namen jener Künstler schriftlich mitgeteilt habe, deren Gemälde er für jenes Schlosskabinett aussuchte, welches sich beim königlichen Schlafzimmer befand.¹⁹⁴ Im Juni 1750 war das neue Gemäldeinventar ins Reine geschrieben und konnte dem König nach Polen geschickt werden.¹⁹⁵ Das Inventar von 1750 erfasst allerdings nur den Bestand des Kabinetts und der Inneren Galerie, die Hängung der Äusseren Galerie ist hingegen erst im Inventar vom Sommer 1754 dokumentiert.¹⁹⁶ Die Fertigstellung der Dresdner Gemäldegalerie ist daher in das Jahr 1754 zu datieren.

Musis et mulis

Am heute konsensuellen Jahr der ‚Gründung‘ der Dresdner Gemäldegalerie 1745, das in den Stadtführern und Galeriekatalogen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts mehrheitlich angegeben wird – etwa bei Benjamin Gottfried Weinart, Johann Christian Hasche und Karl Wilhelm Dassdorf –, kann daher festgehalten werden, während die ‚Eröffnung‘ der Gemäldegalerie mit der ersten Hängung der Inneren Galerie 1746/1747 datiert werden muss, die vollständige Einrichtung freilich erst 1754.¹⁹⁷

Allerdings geht die müssige Frage nach der Gründung letztlich an der historischen Realität vorbei. Es darf nicht vergessen werden, dass es sich bei der Galerie Augusts III. zwar um die wichtigste, aber doch nur um *eine* königliche Gemäldegalerie unter anderen handelte, und dass der Institutionalisierungsprozess von der repräsentativen Galerie zum öffentlichen Museum nur allmählich Form annahm und sich über die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinziehen sollte. Obwohl ein Grossteil der königlichen Gemäldesammlung 1745/46 erstmals in einem freistehenden Gebäude ausgestellt wurde, kann noch nicht von der Gründung einer ‚Gemäldegalerie‘ im heutigen museologischen Sinn gesprochen werden. Dass es sich beim umgebauten Stallhof vielleicht nur um ein Provisorium handelte, legt ein Residenzschlossentwurf Knöffels von 1748 nahe, in dem eine neue grosse Gemäldegalerie wieder in einen Königspalast integriert zu sein scheint.¹⁹⁸

kommen itzo von neuen für 20 000 Rthl. Stücke von Rom an. Das grosse Altar Stück in der catholischen Kirche wird in Rom gemacht. Der Künstler hat sich 3 Jahr Zeit, wie man saget, ausgebeten, und bekömmt 20 000 Rthl.“

¹⁹³ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, Fol. 27 V.: 13. Mai 1750, Brühl in Warschau an Guarienti in Dresden, „Bevor die beauftragten Rahmen (der inneren Galerie) vergoldet werden, soll erst die Sammlung (das Cabinet) S. M. des Königs beendet werden. Der Vergolder Müller soll zur Eile angetrieben werden.“

¹⁹⁴ Siehe unten Anhang *Riedels Tagebuch (1744–1760)*.

¹⁹⁵ Ebd., Bd. 18, Fol. 28 R.

¹⁹⁶ Oesterreich 1754 *Inventarium*.

¹⁹⁷ Heineken 1753 *Recueil*, S. 48/9. Weinart 1777 *Dresden*, S. 240; Hasche 1781–1783 *Beschreibung*, Bd. 1, S. 124; Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 74. Die Galeriekataloge des frühen 19. Jahrhunderts nennen das Jahr 1747. Demiani u. Schweickart 1817 *Verzeichnis*: „Früher waren die Gemälde in den fürstlichen Zimmern und Palästen zerstreut; aber nach der Ankunft der erwähnten modenesischen Gallerie, wollte der König die Gemälde an einem Orte vereinigt sehen und befahl, das Gebäude in welchem sie sich jetzt befinden, früher aber eine andere Bestimmung hatte, zu diesem Zwecke einzurichten. Der Bau wurde im Jahre 1747 vollendet, und dann die Gemälde hier aufgestellt.“ Vgl. z. B. Racknitz 1811 *Skizze*, S. 49.

¹⁹⁸ Hentschel u. May 1973 *Knöffel*, S. 70 und Abb. 77: Galerie zum Zwinger? beschriftet. Hentschel u. May 1973 *Knöffel*, S. 71 und Abb. 79, „chambres pour accomoder les tableaux“, Residenzschlossentwurf 1748 Variante, mit grosser, U-förmiger Galerie, beschriftet.

Auch stand die Galerie weiterhin auf dem Sockel der königlichen Pferdeställe, was gegen die moderne Vorstellung der Autonomie der Sammlung, ja der Kunst spricht. Zwar standen auch andere fürstliche Kunstsammlungen auf dem Sockel eines Wärme spendenden Stallgebäudes, so etwa in Kassel, München oder Paris, doch sollte diese Superposition, die in Bellottos Galerieansicht angedeutet ist (Abbildung 10), zunehmend als ein Dekorumsbruch wahrgenommen werden und schliesslich zum Diktum *musis et mulis* führen.¹⁹⁹ So schrieb etwa Johann Daniel Falk 1803 spöttelnd, dass der Oberinspektor Camillo Marcolini drei Mal wöchentlich „in den Stall“ komme, „denn auch hier ist, wo zu das Local nöthigt – *musis et mulis* ein bloss nach Etagen verschiedener Tempel gebaut“; die darüber liegenden Galerie habe dieser hingegen nur zwei bis drei Mal in seiner Amtszeit besucht.²⁰⁰ Die Mischfunktion des Dresdner Stallhofs erklärt sich nicht nur daraus, dass der königliche Marstall ein ebenso wichtiges Prestigeobjekt war wie die Gemäldegalerie, sondern auch dass jede Verlagerung einer Hofeinheit und Raumfunktion aufwendige logistische, finanzielle und urbanistische Kettenreaktionen zur Folge hatte. Wie Heineken mitteilt, seien wegen der „heftigen Ausdünstungen“ der Pferde, die den Gemälden Schaden zufügen könnten, neue Ställe geplant gewesen, die aber wegen des Siebenjährigen Krieges nicht realisiert worden seien. Während man die Rüstkammer dorthin hätte verlegen wollen, wäre im Erdgeschoss des Stallgebäudes

¹⁹⁹ Vgl. Minges 1998 *Sammlungswesen*, S. 95. Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 29: „zu der Zeit, als die verehrungswürdigsten Stücke des Correggio im Königlichen Stalle zu Stockholm vor die Fenster, zu Bedeckung derselben, gehängt waren“.

²⁰⁰ Wartusch 1996 *Kleist*, S. 192–194: Johann Daniel Falk in Dresden an Karl August Böttiger, 1. Juli 1803: „In Dresden hab’ ich sehr zweckmässig gelebt. Sie wissen, werther Freund, dass es hier ausser den Gemälden auch vielerley Menschen gibt. | Ich habe einige davon kennen gelernt. [...] Ausserdem die sämtlichen Mitglieder der Kunstacademie. Können Sie glauben, dass bey Gelegenheit, als ich die Mengsischen Gipsabgüsse in Augenschein nahm, und nur einige flüchtige Einfälle und Gedankenentwickelungen in meinem Portefeuille notirte, der Inspector Matthäi mit einem grasgrünen Gesicht, das in den weissen Gipsen widerschien, mir mit tausend Excüsen und Katzpuckeln bemerklich machte: dass alle Reflexionen hier verboten seyen – Was sagen Sie dazu. Er für seine Person, wie er hinzusetzte, habe zwar gegen das Reflectiren nichts, aber seinem Chef dem Herrn Grafen Markolini [Marcolini] sey es ganz und gar nicht gelegen. Ich habe diese Anekdote hier überall in Dresden erzählt und der Herr Ober- und Unterinspector werden beyde tüchtig ausgelacht. Ueberhaupt steht hier in Dresden die Kunst im Krebs ich möchte sagen im Scorpion. Es ist sündlich, dass einer mit 16000 Thaler Fond nichts als schlechte Sujets, elende Zeichenmeister, Stümper und Soumaitres zieht. Der Herr Oberinspector Markolini kömmt drey Mal die Woche in den Stall – denn auch hier ist, wo zu das Local nöthigt – *musis et mulis* ein bloss nach Etagen verschiedener Tempel gebaut – auf der Bildergallerie ist er die ganze Zeit seiner Inspection 2 bis 3 Mal gewesen. Gegen Weimar hat der alte Inspector Riedel, so wie gegen Berlin einen geschworenen Hass: was er in sein Herz schliesst sind Katholiken, Oesterreicher und Bayern. Ueberhaupt hat der alte Mann eine Zärtlichkeit für alle Dummköpfe, die weit geht: die Gallerie scheint auch nicht sowohl der Künstler wegen, die sich dort bilden sollen, sondern bloss dieses alten Hausstücks von Inspectors und der Würmer wegen, die sich dort ungestört nähren, da zu seyn. Diese kleine Skizze ist nur die Ouvertüre von einem tausendstimmigen ziemlich misshelligen Concert. Ich habe meine Zeit in Dresden gut angewandt – ich habe hier kein einziges Buch nicht ein Mal eine Zeitung gelesen: dagegen waren wir von früh bis spät auf den Beinen: die Bildergallerie | sowie die Mengsischen Gipsabgüsse 4 Wochen hintereinander beynah täglich. Das sogenannte Antikenkabinett unter Becker habe ich – einzelne Stücke, die von gutem sind, ausgenommen – tief – tief unter meiner Erwartung gefunden. Louis Wieland ging im Fluge durch Dresden, nur mit Mühe hab’ ich ihn noch zu den Mengsischen Gipsabdrücken gebracht. Für die Bildergallerie, so wie überhaupt für Kunst schien das Interesse in ihm noch nicht erwacht zu seyn. Er erkundigte sich bey mir vor allen Dingen nach dem göttlichen Stück. Den Schlüssel zu diesem Hymmelreich aber konnte ich wenigstens ihm nicht geben. Sein Freund, der Herr v. Kleist hat den Sohn der göttlichen Marie von Raphael tückisch gefunden und dagegen eine Magdalena im schlechtesten Geschmack, der die Haare in der Wüste vorn und hinten zugewachsen sind, für das schönste Stück der Gallerie erklärt. Sie werden lachen – aber es ist so. [...] – Ich kann nicht anders sagen, als dass mir der Aufenthalt in Dresden in mehr, als einer Rücksicht höchst instructiv gewesen, und dass ich es ohne den geringsten Unmuth oder Reue verlasse.“

die königliche Bibliothek und Antikensammlung aufstellt worden. Darüber hinaus wären das Kupferstichkabinett und die Kunstakademie der Galerie angegliedert worden, um ein Ensemble zu bilden.²⁰¹ Die Dresdner Kunstsammlungen standen jedenfalls weiterhin im Dienst der königlichen Repräsentation und nicht der öffentlichen Geschmacksbildung, wie dies einzelne aufgeklärte Intellektuelle wie Algarotti zu fordern begannen.²⁰²

²⁰¹ Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 198–199: „Le grand corps de batiment, où étoient autrefois les Ecuries du Roy, y fut, destiné.“ „Es waren damals, so wie jetzo noch, die Pferde-Ställe unten in diesem Gebäude, wo oben die Bilder-Gallerie ist; weil aber zu befürchten, dass die hefftigen Ausdünstungen, wie an den Mauern satssam zu sehen, endlich den Bildern Schaden zufügen möchten, so hat man bereits seit etlichen Jahren, vor dem Kriege, angefangen, ein grosses Stallgebäude auf der Oster-Wiese aufzurichten, womit man zu Stande seyn würde, wann der böse Krieg nicht darzwischen gekommen. Dahin wollte man die königlichen Pferde bringen, und oben die sogenannte Rüst- oder Raritäten-Kammer, welche in einem grossen besondern Gebäude, neben der Bilder-Gallerie, aufbehalten wird, hinverlegen. Statt dessen sollte die königliche | Bibliothek, welche jetzo auf dem Zwinger-Garten, in verschiedenen Pavillons, sich dergestalt befindet, dass man sich derselben, ohne grosse Unbequemlichkeit, nicht bedienen kann, an diesem Orte unter der Bilder-Gallerie, und zugleich eben dahin, die Antiken an Statuen, Büsten, Vasen, und dergl. gebracht werden, so jetzo im grossen Garten stehen. Wobey Se. Majestät die Intention hegen, dass die Kupferstich-Sammlung in der Bilder-Gallerie selbst, so wie die Lambrie läuft, kommen, und endlich die Mahler-Academie, oder vielmehr Schule, welche August der II. 1705. errichtet, in das Haus, wo jetzo die Rüst-Kammer ist, verlegt werden soll. Ein Vorhaben, welches von ungemeinem Vorthelle seyn wird, weil sodann alles in einem Zusammenhange, nicht nur von den Liebhabern gesehen, sondern auch von den Lehrbegierigen gebraucht werden kann. Der Tod des Königs hat in diesem Vorhaben einige Aenderungen verursacht, die vermuthlich den Künsten nicht weniger erspriesslich seyn werden.“ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10036, Finanzarchiv, Loc. 35837, Rep. VIII, Nr. 155: um 1753 neue Ställe jenseits des Zwingergrabens geplant.

²⁰² Heres 1982 *Keyssler*, S. 113: „Dass mit dem Umbau des Stallhofs die volle Autonomie des Galeriebaues noch immer nicht erreicht war, sollte man nicht übersehen – denn der Stallhof ist im Grunde ein Flügel des Residenzschlosses.“ Vgl. Münzberg 2005 *Stallbau*, S. 150: „Es wurde mit der exklusiven Stallung ein Sammlungskomplex mit speziell dynastisch-repräsentativem Charakter kombiniert.“

III. Produktion und Präsentation des Kanons (1734–1763)

Pietro Maria Guarienti: vom Künstler zum Kenner

Auch wenn Algarottis museale Projekte nicht verwirklicht wurden, sollten die kunstgeschichtlichen und intellektuellen Impulse in Dresden nicht wirkungslos bleiben, wie sich an der Figur des Galerieinspektors Pietro Maria Guarienti aufzeigen lässt. Das Wenige, das über Guarienti bekannt ist, liegt in den kaum miteinander kommunizierenden Forschungsfeldern der Kunst- und Sammlungsgeschichte Oberitaliens, Portugals und Sachsens verstreut, die sich mit den drei wichtigsten Wirkungsorten Guarientis decken. Als Inspektor der Dresdner Gemäldegalerie gehört Guarienti, wie etwa Heineken, Hagedorn oder Oesterreich, zu jenen Figuren, die sich an der Entstehung und Einrichtung einer der wichtigsten europäischen Kunstsammlungen massgeblich beteiligt haben.

Es gilt hier, das national und kunstgeografisch fragmentierte biografische Profil Guarientis dokumentarisch wieder herzustellen, um aus der Perspektive eines einzelnen Akteurs den sozial- und kunstgeschichtlichen Kontext zu veranschaulichen, in dem sich die grossen europäischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts herausbildeten und die kennerschaftlichen Anfänge der Kunstwissenschaft manifestierten. Dabei erweist sich Guarienti als ein Exponent jenes bis in das 19. Jahrhundert hinein reichenden Prozesses der Professionalisierung der Kunstgeschichte, die vom Maler und Restaurator zum Händler und von diesem schliesslich zum Kenner und Konservator führte.²⁰³ Guarienti ist ausserdem Autor des ersten Inventars der Dresdner Gemäldegalerie, des *Catalogo* von 1750 (Abbildung 3), der die visuelle Rekonstruktion der ersten Hängungen der Dresdner Galerie erlaubt.²⁰⁴ Auf dieser Grundlage lassen sich Überlegungen über die geschmacklichen und kunstgeschichtlichen Prinzipien anstellen, die sich im Gemäldebestand und in dessen Präsentationen niederschlugen.

Die bisherigen kurzen lexikografischen Lemmata über Guarienti, unter denen Hans Posses Eintrag im *Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler* herausragt, bieten nur ungenaue Eckdaten.²⁰⁵ Erst vor Kurzem ist es gelungen, Guarientis Geburtsjahr – 1678 – archivalisch zu ermitteln.²⁰⁶ Er besass Veroneser Wurzeln und nannte sich selbst einen gebürtigen Venezianer.²⁰⁷ 1746 wird ihn Giacomo Casanova nebenbei einen „ex-Juif“ nennen, weswegen er aus einer Konvertitenfamilie stammen könnte.²⁰⁸ Mit elf Jahren sei er Vollwaise geworden,

²⁰³ Siehe zu Berufsbild des Konservators Holert 1995 *Conservateur*.

²⁰⁴ Siehe unten Anhang *Guarientis Catalogo der Gemäldegalerie (1750)*.

²⁰⁵ Ticozzi 1818 *Dizionario*, Bd. 1, S. 253; Ticozzi 1830–1833 *Dizionario*, Bd. 2, S. 223; Lanzi 1834 [1792] *Storia*, Bd. 5, S. 166; Gualandi 1840–1845 *Memorie*, Bd. 1, S. 103, Anm. 4; Raczyński 1846 *Portugal*, S. 308–328; Dandolo 1855–1857 *Caduta*, Bd. 2, S. 129; Wurzbach 1856–1891 *Lexikon*, Bd. 6, S. 8; Justi 1956 [1866–1872] *Winckelmann*, Bd. 1, S. 288–289; Zannandreis 1891 *Vite*, S. 372; Posse 1922 in Thieme u. Becker 1907–1950 *Lexikon*, Bd. 15, S. 172; Pereira u. Pereira 1989 *Dicionário*, S. 214; Southorn 1996 *Guarienti*.

²⁰⁶ Siehe die ausgezeichnete Untersuchung von Magrini 1993 *Guarienti*. Vgl. die falsche Identifikation und das falsche Geburtsjahr (1696/97) bei Brenzoni 1961 *Indagini* und Brenzoni 1972 *Veneti*, S. 165, sowie (1680) Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 169.

²⁰⁷ Siehe z. B. Guarienti 1735 *Gazeta*.

²⁰⁸ Casanova 1993 *Vie*, Bd. 1, S. 388.

berichtet er im Vorwort seiner Ausgabe von Pellegrino Antonio Orlandis *Abecedario pittorico* (Abbildung 5), der die wichtigste biografische Quelle zu seiner Person darstellt.²⁰⁹ Daraufhin habe er in Verona drei Jahre lang beim Biagio Falcieri, einem Schüler Pietro Liberis, die *rudimenti di pittura* gelernt.²¹⁰ Dank der Unterstützung des kunstsinnigen Bologneser Markgrafen Luigi Albergati Capacelli habe er anschliessend sieben Jahre in der Werkstatt Giuseppe Maria Crespis, genannt *lo Spagnolo*, das Handwerk erlernt.²¹¹ 1769 erwähnt ihn denn auch Luigi Crespi, der sich 1752, ein Jahr vor Guarientis Tod, in Dresden aufgehalten hatte, in seinen Ergänzungen zu Carlo Cesare Malvasias *Felsina pittrice* als Schüler seines Vaters Giuseppe Maria.²¹² Guarienti erwähnt allerdings, sich weniger an Crespis Lehren gehalten, als sich autodidaktisch an den Malerschulen und Kunstwerken der Stadt Bologna gebildet zu haben.

1709 heiratete Guarienti in Venedig die verwitwete Santina Pulzato, die zwei Kinder aus erster Ehe mitbrachte und zwischen 1711 und 1717 vier weitere gebar.²¹³ Zwischen 1711 und 1746 war Guarienti – vermutlich auf Grund seiner Tätigkeit als Restaurator – in der venezianischen Malerzunft registriert und ist in den frühen 1720er Jahren als Kunsthändler, etwa in Mailand, nachweisbar.²¹⁴ In dieser Tätigkeit stand er in Kontakt mit dem aus England heimgekehrten Landschaftsmaler und Radierer Marco Ricci, dem Sammler, Händler und Stecher Graf Antonio Maria Zanetti, dem Florentiner Kunstschriftsteller und Grafiksammler Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri sowie mit dem Kunstsammler, Bibliophilen und späteren britischen Konsuln zu Venedig Joseph Smith, den Guarienti im *Abecedario* an zahlreichen Stellen als grossen Gemäldesammler und als Mäzen der Ricci hervorhebt.²¹⁵ Damit

²⁰⁹ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, siehe unten Anhang Guarienti über Kennerschaft (1753).

²¹⁰ Zu Falcieri siehe Pozzo 1718 *Aggiunta*, S. 174–175: „crebbe molto di credito, come altrettanto ne discapitò verso gli ultimi del suo vivere. [...] Morì nel 1703. dopo il corso d’anni 75. con molti comodi lasciati a’ suoi eredi.” Siehe auch Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 103; Magagnato 1978 *Verona*, S. 129–130 u. Abb. 35–36; Pallucchini 1981 *Seicento*, Bd. 1, S. 353–354; Andreas Prieuer 2003 in Meissner 1992–*Künstlerlexikon*, Bd. 36, S. 330.

²¹¹ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 230: Crespi, vom dem die Dresdner „otto pezzi istoriati“ besitze, wird hier noch als lebend aufgeführt. Ebd., S. 66: „Il palazzo dei signori marchesi Albergati in campagna poco lungi dalla città di Bologna [Villa Albergati in Zola Predona, 1681–1684] tutto dipinto a fresco è una evidente prova del valor pittorico di costui [Gian Antonio Burrini, 1656–1727]”. Siehe dazu Mignardi u. a. 1995 *Zola*.

²¹² Crespi 1769 *Vite*, S. 232: „Pietro Guarienti Veneziano, che ristampò nel 1735 [sic] l’*Abecedario pittorico* &c. morto.” Perini 1998 *Bianconi*, S. 95: Crespi wird 1752 in Dresden für seinen Ankauf von Guido Renis *Ninus und Semiramis* (Gal.-Nr. 325, Kriegsverlust) belohnt.

²¹³ Magrini 1993 *Guarienti*, S. 184–185, Anm. 8: Venedig, Archivio della Parrocchia di San Marcuola, *Libro dei matrimoni 1687/1717*, S. 167, 15. August 1709, „Sig. Pietro Maria qu. Ferdinando Guarienti, veronese”. Ebd., S. 185, Anm. 12 und 13: Kinder.

²¹⁴ Favaro 1975 *Pittori*, S. 157 (1711), S. 160 (1745–1746), S. 224 (1712), S. 227 (1724–1728). Magrini 1993 *Guarienti*, S. 185, Anm. 23: 1720/21, Briefe an den Bergamasken Lodovico Ferronati.

²¹⁵ Bottari 1822–1825 *Lettere*, Bd. 2, S. 128–133; Bottari 1754–1773 *Raccolta*, Bd. 2, S. 104–105: 13. März 1723, Marco Ricci an Francesco Maria Gabburri, Guarienti sei in Mailand, um Zeichnungen und Druckgrafiken zu besorgen, „il sig. Pietro Varianti [sic] oggidì ritrovasi in Milano, essendo (cred’io) colà per raccogliere disegni, stampe, ed altro di questa natura.” Ebd., Bd. 1, S. 133: 10. April 1723, Anton Maria Zanetti aus Venedig an Francesco Maria Gabburri, „Al signor Pietro Guarienti ho detto quanto ella mi espose intorno a lui; e mi rispose che lo farà quanto prima.” Salvadori 1974 *Gabburri*: über die Künstler in Gabburris Umkreis und über sein Vitenprojekt. Catherine Monbeig Goguel in Turner 1996 *Dictionary*, Bd. 11, S. 875–875: zu Gabburri. Coleman 2002 *Cignaroli*; Turner 2003 *Gabburri*: zur Grafiksammlung Gabburris. Maggioni 1991 *Zanetti*: zu Zanetti. Magrini 1993 *Guarienti*, S. 185, Anm. 26: 1731 Guarienti mit Smith in einem Rechtsstreit verwickelt. Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 363: „Le più belle opere di

verkehrte Guarienti in jenem von Francis Haskell beschriebenen, internationalen Kreis Venedigs, zu dem Intellektuelle, Kenner und Künstler wie Francesco Algarotti, Bernardo Bellotto, Giovanni Battista Tiepolo und Rosalba Carriera gehörten.²¹⁶

Nach eigener Auskunft wurde Guarienti 1725 zum Mitglied der Bologneser Accademia Clementina ernannt, genauer – wie beispielsweise vor ihm auch Gabburri, Pierre Crozat und Rosalba Carriera – zum *accademico onorario*, was die Regesten bestätigen.²¹⁷ In seiner Autobiografie inszenierte Guarienti diese akademische Nobilitierung als Krönung seiner kunsthistorischen *studi* und seiner autodidaktisch erworbenen Kunstkennerschaft, wohingegen er seine Tätigkeit als Kunsthändler verschwieg. Nicht nur in Bologna, sondern in ganz Italien habe er öffentlich zugängliche und in der Kunstdliteratur erwähnte Werke studiert und kopiert, weil er „un esperto conoscitore de’ maestri sì moderni, che antichi“ zu werden beabsichtigte.²¹⁸ Diese früh und systematisch erarbeitete kunstgeschichtliche Materialkenntnis stellte die Grundlage für seinen späteren Erfolg als Kunstagent dar.

1735 behauptete Guarienti, er stehe als Maler und Antiquar im Dienste des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt.²¹⁹ Da dieser seit 1714 kaiserlicher Statthalter von Mantua war, dürfte Guarienti für ihn dort als Kunstagent tätig gewesen sein. Auch habe er sich als Restaurator beim Herzog von Parma sowie beim Prinzen Eugen Franz von Savoyen, also am Wiener Hof, einen Namen gemacht.²²⁰ Es ist anzunehmen, dass Guarienti durch seinen Lehrer Crespi an den Mantuaner Gouverneur und an den Savoyer Prinzen vermittelt worden war, die beide zu den Mäzenen Crespis gehörten.²²¹ Guarienti berichtet darüber hinaus, sich in London aufgehalten zu haben – wie vor oder gar mit ihm Sebastiano Ricci und Zanetti –, was sich mithilfe einiger seiner Hinweise auf englische Sammlungen im *Abecedario* belegen lässt und zeitlich mit dem Aufblühen des Londoner Kunstmarktes in den 1720er und 30er Jahren zusammenfällt.²²² Aus diesen verstreuten Nachrichten ergibt sich das Bild eines sowohl an den

questo valentissimo artefice sì a tempra che ad oglio sono presso il signor Giuseppe Smith console inglese in Venezia, grande amatore, e giudizioso estimatore delle cose più rare, per l’acquisto delle quali crede bene impiegata qualunque somma.” Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 47–48, 65, 80, 110, 113, 129: Erwähnung von Smiths Sammlung. Kowalczyk 2005 *Smith*: zu Smiths Sammlung von Grafiken und Gemälden Canalettos. Vivian 1971 *Smith*; Haskell 1980 *Patrons*, S. 299–310; Succi 1986 *Canaletto*; Vivian 1989 *Smith*; Griffiths 1991 *Smith*; Erri 1995 *Smith*: zu Smith.

²¹⁶ Haskell 1980 *Patrons*, S. 278–385. Zu den venezianischen Kunstsammlungen des 18. Jahrhunderts siehe Jacob u. Romanelli 2002 *Venezia*, S. 234–329.

²¹⁷ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario* (unten Anhang *Guarienti über Kennerschaft* (1753), S. I). Giumanini 1999 *Accademici*, S. 217: „24 dicembre 1724. Tommaso Ruffo ([...] aggregato il Sig^r Pietro Guarentj veneto pittore, et intelligente d’antichità), I, 53. Pietro Guarienti (marzo 1725, Venezia).“ Ebd., S. 215: 1719 Crozat, dann 1720 Gabburri und Carriera. Die Ernennung zum *accademico* ist, angesichts der zahlreichen ebenfalls ernannten Künstler, nur ein scheinbarer „coronamento di questa lunga e sistematica preparazione [zum Kunstkenner]“ zu verstehen.

²¹⁸ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario* (unten Anhang *Guarienti über Kennerschaft* (1753), S. I).

²¹⁹ Guarienti 1735 *Gazeta*, siehe unten Anhang *Guarientis Anzeige* (1735).

²²⁰ Ebd.

²²¹ Siehe Crespi 1769 *Vite*, S. 207 (Eugen) u. S. 225 (Philipp); Burkarth 1990 *Sammler*, S. 211 (Philipp) u. S. 204–207 (Eugen); Magrini 1993 *Guarienti*, S. 185, Anm. 30 (Philipp) u. Anm. 31 (Eugen). Eugen war zudem Schuldner von Smiths Bank.

²²² Guarienti 1735 *Gazeta*, siehe unten Anhang *Guarientis Anzeige* (1735). Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 49–50: ausführlicher Hinweis auf „Milord Burlington“ in London. Siehe ebd., S. 129: „Rarissimi e sincerissimi sono i quadri di lui [Nicolaes van Berchem], ed io in Londra dal sig. duca Davin-ser per un pezzo di quadro di altezza di un braccio e mezzo ho veduto pagarsi duecento lire sterline.“ Vgl.

oberitalienischen Höfen als auch international erfolgreich tätigen Kunsthändlers und Restaurators, der in seinen Vierzigern über ein weit reichendes Netzwerk und ein ausgesprochenes, berufsbedingtes Interesse an Kunstkennerchaft verfügte.²²³

Die Entdeckung Portugals und die Erweiterung des kunstopografischen Kanons (1734–1740)

Über die übliche Mobilität eines Kunstagenten des 18. Jahrhunderts geht ein mehrjähriger Aufenthalt Guarientis in Lissabon hinaus. Der unmittelbare Anlass ist nicht bekannt, doch dürfte die international aufsehenerregende, durch das brasilianische Gold beförderte kulturelle Blüte Portugals unter Johann V., der Lissabon explizit in ein zweites Rom zu verwandeln suchte, grosse Anziehungskraft auf den Kunsthändler Guarienti ausgeübt haben.²²⁴ Johann V. orderte Gemälde renommierter Maler wie Pompeo Batoni und Sebastiano Conca sowie Entwürfe bekannter Architekten wie Nicola Salvi und Luigi Vanvitelli, und es gelang ihm auch, ausländische Künstler nach Lissabon zu holen, wie etwa Filippo Juvara 1719–1729, Antonio Canevari 1727–1732, Domenico Duprà 1719–1730 und Antoine Quillard 1726–1733. Guarienti traf vermutlich spätestens Ende 1733, nach Ausbruch des polnischen Thronfolgekriegs, in Lissabon ein, denn er teilt in der ausführlichen Vita Quillards dessen exaktes Todesdatum mit.²²⁵ Weitere Dokumente bezeugen seine Anwesenheit in Portugal in den Jahren von 1734 bis 1736.²²⁶ Sollte es Guarienti gewesen sein, der das Inventar der Lissabonner Sammlung Atalaia signierte, wäre er mindestens bis Mitte 1740 in Portugal verblieben.²²⁷

Dass ein Kunsthändler in seinen Mittfünfzigern einen so riskanten Wechsel seines Aktionsfeldes unternahm, mag sich dadurch erklären, dass ihn der Prinz von Savoyen, Guarientis habsburgischer Mäzen, an den portugiesischen Hof vermittelt haben könnte, zumal Johann V. 1708 Maria Anna Josefa, Erzherzogin von Österreich, geheiratet hatte. Dass Guarienti jedoch vermutlich nicht einem Anstellungsangebot des Königs folgte, sondern auf eigene Initiative und gut Glück nach Lissabon zog, belegt eine Anzeige, die er, auf der Suche nach Mäzenen und ein bis zwei Jahre nach seiner Ankunft, in der Ausgabe vom 17. Februar 1735 der *Gazeta de Lisboa occidental* (Abbildung 2) veröffentlichte:

„Peter Guarienti, venezianischer Nation, Maler und Antiquar des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt und kaiserlichen Statthalters von Mantua, sich zurzeit an diesem Hof von Lissabon aufhaltend, hat an den Höfen von London, Wien, Parma, Modena und Mailand

ebd., S. 74 und 85: Hinweise auf einen Londonaufenthalt. Ormrod 1998 *Market*; Ormrod 2002 *London*: zum Londoner Kunstmarkt.

²²³ Giordani 1999 *Restauro*: zur Restaurierung in Bologna im späten 18. Jahrhundert unter Erwähnung eines Briefverkehrs zwischen Luigi Crespi und Algarotti.

²²⁴ Zur Kunstauftraggeberschaft Johanns V. siehe Carvalho 1962 *João V*; Quieto 1990 *João V*; Saldanha 1994 *João V*; Rocca u. Borghini 1995 *Giovanni V*.

²²⁵ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 415: detaillierte Vita Quillards, Tod am 25. November 1733. Vgl. Machado 1823 *Memorias*, S. 98: „Pedro Guariente. [...] Elle achava-se em Lisboa pelos annos 1730, aonde limpou, e rotocou paineis de igrejas, e os das collecções particulares”; ohne Quellenangabe. Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 319: Guillermo Mesquida „nel 1718. venne a Venezia [...] e] si parì da Venezia nel 1731.”; eine Andeutung darauf, dass Guarienti sich 1731 noch in Venedig aufhielt.

²²⁶ Magrini 1993 *Guarienti*, S. 185, Anm. 28: 1734 und 1736 musste Zanetti Kredite bei Guarienti eintragen, der sich in Portugal aufhielt. Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 205: Vita Vieiras, nennt das Datum 1736.

²²⁷ Siehe Anm. 248.

gearbeitet und sich dort nicht nur malend einen guten Namen gemacht, sondern auch reinigend und so retouchierend, dass die zweite Hand nicht zu erkennen ist. Er hat die wichtigsten Gemälde der Fürsten und interessierten Personen besagter Höfe, vor allem Ihrer Durchlaucht, des Herzogs von Parma und des Herzogs von Mantua sowie des Prinzen Eugen Franz von Savoyen, gereinigt und konserviert wie auch viele und herausragende Gemälde der wichtigsten Herrschaften von Portugal zur Kenntnis gebracht. Jüngst hat er auch jene der Santa Casa da Misericórdia von Lissabon restauriert, vor allem das berühmte Retabel der Kapelle der verehrten Wohltäterin jener Casa, Dona Simoa Godinho, und dort bewundernswerte Originale portugiesischer Maler des glorreichen Jahrhunderts des Königs Dom Manuel und desjenigen des Königs Johann III., in denen die Kunst der Malerei blühte, entdeckt, Werke Gaspar Dias', Cristóvão Lopes', Blas del Prados sowie Fernando Gallegos', des berühmten spanischen Malers, von dem die Misericórdia vielleicht ebenso viele Originale besitzt wie der Escorial.²²⁸

Mit aussergewöhnlicher Klarheit umreißt diese Werbeannoncé das Profil eines Kunstdienstleisters des frühen Settecento. Als Erstes nennt sich Guarienti einen Maler, um seine kunsttechnologische Kompetenz mit einem traditionellen handwerklichen Argument zu begründen. Dann weist er auf sein europäisches Netzwerk adliger Auftraggeber und auf seine internationale berufliche Erfahrung hin, um seinen guten Ruf und seine Sozialstellung in der Hoffnung abzusichern, auf diese Weise das italophile und nachholbedürftige adlige Milieu Lissabons anzusprechen. Wenn er sich im *Abecedario* rühmt, den italienischen Maler Francesco Pavona, der dann Ölgemälde in Lissabonner Kirchen ausführte, 1735 „nelle case de' grandi“ eingeführt zu haben, so ist daraus zu entnehmen, dass Guarienti zwar keinen Zugang zum Königshof, so doch zum Adel und zum hohen Bürgertum gefunden hatte.²²⁹

Die Malkunst dürfte Guarienti in jenen Jahren jedoch nur noch als technisches Handwerk ausgeübt haben: Im *Abecedario* wird er sich selbst nicht als Künstler aufnehmen, sondern sich in seiner „nojosa prefazione“, wie sie Angelo Comolli 1788 nennen sollte, allein als Kenner verewigen.²³⁰ Guarientis malerisches und grafisches Werk gilt seit jeher als verschollen. Einzig eine *Madonna mit Kind und Heiligen* im Nationalmuseum von Mafra wurde ihm jüngst von Pier Paolo Quieto zugeschrieben (Abbildung 1).²³¹ Ohne Dokumente und erhaltene Werke vermag dieser sehr vage stilistische Vergleich mit der Veroneser und der Bologneser Schule nicht zu überzeugen. Maria und Kind ähneln vielmehr einer *Unbefleckten Empfängnis* des Römers Giovanni Odazzi, die zusammen mit anderen Gemälden um 1730 für

²²⁸ Guarienti 1735 *Gazeta*, siehe unten Anhang *Guarientis Anzeige (1735)*. Auch bei Viterbo 1902–1911 *Noticia*, Bd. 1, S. 90. Ich danke Jens Baumgarten für seine Hilfe bei der Übersetzung der Anzeige.

²²⁹ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 197: „Invogliatosi poi di passare a Lisbona, esegui questa sua voglia nel 1735. ed ivi dallo scrittore di queste memorie essendo stato introdotto nelle case de' grandi, ebbe occasione di mostrare il suo spirito e sapere, dipingendo a oglio nelle principali chiese di quella città.“ Vgl. Rocca u. Borghini 1995 *Giovanni V*, S. 314. Allerdings scheint Pavona am 13. November 1741 in Bologna gewesen zu sein, wie ein Brief an Rosalba Carriera in Venedig angibt: Carriera 1985 *Lettere*, Bd. 2, S. 677.

²³⁰ Saldanha 1995 *Artistas*, S. 80–87: über Guarienti als Restaurator in Lissabon. Velasco 1742 *Vidas*, S. 211–212, Nr. 227: Vita Palominos. Comolli 1788–1792 *Bibliografia*, Bd. 2, S. 103.

²³¹ Quieto 1990 *João V*, S. 120, Abb. 38: vermutlich für den Altar der Santos Confessores; der obere Teil erinnere an Veroneser Malerei des 18. Jahrhunderts, die Figuren an den Stil Crespis; „Não dispondo de documentos comprovativos nem de obras do mesmo autor no estado actual destes estudos, o nome de Pietro Guarienti como executor desta obra deve ser considerado apenas como indicação.“ Rocca u. Borghini 1995 *Giovanni V*, S. 312, Abb. 214.

die Basilika von Mafra entstand, sodass das besagte Gemälde wohl eher ihm und seiner Werkstatt zuzuschreiben ist als Guarienti.²³²

In seiner Anzeige wirbt Guarienti insbesondere für seine Dienste als Restaurator: Diese Tätigkeit, die sich zwischen praktischer Malkunst und theoretischer Kennerschaft ansiedelt, konnte ihm Zugang zu Privatsammlungen verschaffen, deren Bestand er sowohl restauratorisch wie auch kennerschaftlich zur Marktreife bringen konnte. Cyrillo Volkmar Machado erwähnt in seiner *Collecção de memorias* von 1823 ein Reinigungswasser für Gemälde, dessen Geheimrezept Guarienti bei seinem Wegzug einem Caetano Alberto vermacht habe, mit welchem dessen Sohn, ein Jacinto de Almeida, in Lissabonner Sammlungen viele Gemälde restauriert habe.²³³ So rühmte sich Guarienti etwa, den berüchtigten übermässigen Firnis der Genregemälde des Spaniers Gerónimo de Bobadilla so ausgedünnt zu haben, dass er sie der völligen Verdunkelung habe entreissen können.²³⁴

Schliesslich unterstreicht Guarienti in seiner Anzeige seine besondere *connoisseurship*: In den wenigen Jahren seines Aufenthalts sei es ihm gelungen, Meisterwerke portugiesischer und spanischer Malerei in Privatsammlungen und Kirchen neu zu entdecken und so erst in das öffentlich Bewusstsein zurück zu bringen. Bereits 1733 notierte Francisco Xavier de Menezes in sein Diarium: „Hier befindet sich ein berühmter Maler, der einige gute Gemälde verkauft und in adligen Häusern gering geschätzte Originale ans Licht gebracht hat, zugleich jene aufklärend, die sie für Kopien hielten“; und fünf Monate später: „Der Venezianer Pietro fährt fort, in Lissabon bisher verkannte Originale zu entdecken“.²³⁵ Leider ohne Quellenangabe berichtet Machado, Guarienti sei zum Beispiel die Entdeckung einer *sagrada familia* Raffaels in der Sammlung des ersten Markgrafen von Penalva, Estevão José de Menezes, zu verdanken.²³⁶ Nicht nur mag Guarientis Kennerschaft nach

²³² Siehe Saldanha 1994 *João V*, S. 322–329, Nr. 44; Rocca u. Borghini 1995 *Giovanni V*, S. 364, Nr. 57: Giovanni Odazzi, *Unbefleckte Empfängnis*, 1730, Öl auf Leinwand, 357 x 252 cm, Mafra, Palácio Nacional, Inv. 201. Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 256; Trimarchi 1979 *Odazzi*: zu Odazzi.

²³³ Machado 1823 *Memorias*, S. 98–99: „Quando se retirou, deixou o segredo da sua agua de limpeza a Caetano Alberto do qual passou a seu filho Jacintho de Almeida, que limpou, e retocou quasi todas as collecções de Lisboa, e tambem a de sua magestade, de quem obteve em premio huma pensão vitalizia.” Saldanha 1995 *Artistas*, S. 85: Saldanha stellt das Rezept zur Reinigung von Gemälden, das im Anhang von Orlandis *Abecedario* zu finden ist (Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 543–556, *Notizie varie alli professori della pittura giovevoli, e necessarie*), mit jenem Geheimrezept Guarientis in Verbindung. Es geht allerdings auf Orlandi zurück und wird bereits in der zweiten Ausgabe des *Abecedario* angegeben (ebd., S. 481).

²³⁴ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 302: „I quadri [...] si sarebbero conservati, se una sua particular vernice, che lor dava, non gli avesse col tempo oscurati, e poco meno che cancellati. Qualcheduno di essi però si conserva per diligenza usata dallo scrittore di queste giunte, che ha loro levato quella vernice.”

²³⁵ Brazão 1942 *Diário*, S. 450: 28. Juli 1733, „Aqui se acha hum pintor insigne de Italia, quem tem vendido alguns bons quadros, e tam dado a conhecer em uitas cazas de fidalgos originaes que se desprezavão, dezenganando ao mesmo tempo a outros que estimavaõ copias.” Ebd., S. 486: 1. Dezember 1733, „Esperase que volte aqui o famoso pintor Fran.^{co} Vieyra que estava em Madrid, e el rey o asegurava de hum cunhado | seu q. aqui lhe atirou com hũa pistola, e o insigne Pedro veniziano continua em descobrir originaes desconhecidos em Lisboa.”

²³⁶ Machado 1823 *Memorias*, S. 98–99: „fez a descoberta da famosa taboa de Rafael ripresentando a Sagrada Familia, que se acha na collecção de Penalva.” Vgl. Raczyński 1846 *Portugal*, S. 193: „C'est lui [Guarienti] qui, confirmant le jugement de François Vieira [Francisco Vieira de Mattos, genannt *o Lusitano*, 1699–1783, ab 1733 Hofmaler], a attribué à Raphaël une magnifique sainte famille, peinte sur bois. Ce tableau, parmi d'autres excellens originaux doit avoir brillé dans la magnifique galerie du marquis d'Alegrete [Markgraf von Alegrete].“ Dies widerspricht jedoch den chronologischen Verhältnissen, das Inventar Vierias 1758 entstanden ist. Siehe Castro 1945 *Inventário*, S. 6/Fol. 1 a: „[1] Sacra Familia de

heutigen Massstäben durchaus zweifelhaft und befangen erscheinen, er war auch tatsächlich bei Ankäufen nicht vor Fehlern gefeit: So nannte er beispielsweise ein 1530 datiertes Gemälde sein Eigen, das er ausgerechnet einem „Lodovico Jans Vandenbus“ zuschrieb, der in Filippo Baldinuccis *Notizie de' professori del disegno* zwar erwähnt ist, heute jedoch als nicht existent gilt.²³⁷

Indem Guarienti in seiner Anzeige eine private Stifterin und die königlichen Mäzene der zwei vergangenen Jahrhunderte lobt, ein goldenes Zeitalter iberischer Malerei evoziert und sich selbst als Wiederentdecker portugiesischer Meisterwerke inszeniert, appelliert er gezielt an die patriotischen Gefühle der kunstliebenden Oberschicht Portugals. Denn 1724 hatte Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco mit seinem *Parnaso español pintoresco laureado* sowie mit seinen *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles*, einer Zusammenstellung von 226 chronologisch geordneten Viten, der beklagenswerten Verkennung spanischer Kunst tatkräftig entgegenzuwirken gesucht.²³⁸ Es ist daher anzunehmen, dass sich Guarienti sozusagen als ein portugiesischer Palomino zu empfehlen suchte.

Mit dem Verweis darauf, dass er bereits in portugiesischen Privatsammlungen und Kirchen mit Erfolg zahlreiche und wichtige Werke alter Meister aus der Vergessenheit und vor dem Verfall gerettet habe, eröffnete er für sich einen neuen Kunstmarkt, zumal italienische Gemälde der Renaissance- und Barockzeit im frühen Settecento bereits sehr schwer erhältlich, ja „rarissime“ waren, wie Francesco Algarotti 1743 bemerkte.²³⁹ Als Kenner, Restaurator und Händler in einer Person bot er den Besitzern eine Allrounddienstleistung und einen Zugang zum internationalen Markt. Die Santa Casa da Misericórdia, eine mächtige Wohlfahrtseinrichtung, diente ihm dabei als Schaufenster und seine 1734 erfolgte Restaurierung der *Ausgiessung des Heiligen Geistes* Gaspar Dias' von 1534 als eine Kostprobe seines Könnens.²⁴⁰ Spuren seiner Lissabonner Händlertätigkeit finden sich im

figuras inteiras, em taboa grande, bem concervada, espiciozissima pintura e inestimável joya do divino talento do grande Raphael de Urbino. Foy ditozamente adquirida pello ex.^{mo} marquês de Penalva, estimada pello pintor Francisco Vierya, como constou pella sua certidão em o preço de 7 000 cruzados. 2 800 000.” Ebd., S. 16: „catálogo”. Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 205: Guarienti lobt Vieira, Gemälde für Mafra und in Sammlungen, als 1736 lebend. Saldanha 1995 *Artistas*, S. 47–79: über Vieira.

²³⁷ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 342: „Lodovico Jans, [...] Fioriva egli nel 1530. il qual anno è notato in un quadro posseduto dall'autore di queste giunte.” Siehe Baldinucci 1768–1820 *Notizie*, Bd. 2, S. 243: „Lodovico Jans Vandenbus”. Vgl. ebd., S. 141: einen Künstler dieses Namens gebe es nicht. Roversi 1969 *Traffianti*, S. 94–96: 11. März 1754, Giovannini in Dresden an Branchetta, sucht dessen Gemälde von Bagnacavallo, „presso la vedova Guarienti certamente | non è, che con l'oportuna occasione dell'Inglese ho veduto tutti i quadri che ella ha in più remoti angoli di sua casa.” Vgl. dazu Perini 1993 *Hugford*, S. 551.

²³⁸ Velasco 1947 *Museo*, S. 765–768: *Preludio*. Siehe auch den Kunstführer Velasco 1746 *Ciudades*. Zum spanischen Kunstmarkt siehe Falomir 2006 *Spain*.

²³⁹ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 11, S. 227–228: 2. Juli 1743, Algarotti in Bologna, „le buone pitture da vendere sono rarissime”. Ebd., S. 231–233: 23. Juli 1743, „i quadri buonissimi sono più rari ancora”.

²⁴⁰ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 210: „Nella chiesa della Misericordia fece la famosa tavola della venuta dello Spirito Santo, segnata col suo nome, et coll'anno 1534, la qual tavola nel 1734. fu da me restaurata.” Raczyński 1846 *Portugal*, S. 193: „Guarienti doit aussi avoir été frappé d'étonnement à la vue d'un tableau représentant la descente du Saint-Esprit, par Gaspard Diaz, qui se trouve dans la tribune de la chapelle principale de l'église de Saint-Roch. Je dois dire relativement à ce tableau, qu'il est d'une composition sage, et qu'il n'est pas tout à fait dépourvu de style, mais aussi est-ce là tout ce que l'on peut en dire, car il a été repeint d'une manière barbare; je ne sais pas si cela a jamais été un Gaspard Diaz et si cela a été bon, mais je sais que ce n'est plus qu'une croûte.” Raczyński 1847 *Dictionnaire*, S. 128: heute nicht mehr in São Roque. Vgl. hingegen Ribeiro 1902 *Misericórdia*, S. 227: „Tambem se lhe attribue o grande retabulo da capella-mór da egreja de S. Roque, a *Vinda do Espirito Santo*, mas foi restaurado por Guarienti e deposi tão retocado que será difficil talvez reconhecer hoje n'elle a primitiva pintura. Gaspar Dias havia

Abecedario, so etwa der fehlgeschlagene Erwerb eines *Christus* von Luis de Morales aus der Sammlung eines Hofmusikers.²⁴¹ Guarienti dürfte dabei als Türöffner fungiert haben: Wie Graf Atanazy Raczyński im Jahr 1846 bemerken sollte, waren alle Privatsammlungen, die Guarienti erwähnt hatte, bereits aufgelöst.²⁴² Wenn Guarienti in seinem *Abecedario* berichtet, in seiner Anwesenheit sei 1733 ein Gemälde von Alonso Sánchez Coello, dem „portugiesischen Tizian“, für vierhundert Golddukaten an einen Franzosen verkauft worden – obwohl diese Notiz nichts in einem Künstlerlexikon zu suchen hat –, lässt sich erahnen, wie sehr Marktwert und kunsthistorische Wertschätzung Hand in Hand gingen und wie sehr die Kunstgeschichte sich aus dem Kunstsammeln und dem Kunstmarkt herausbildete.²⁴³ Aus dieser Perspektive betrachtet erscheint Guarientis Hang zur Entdeckung von ‚Originalen‘ einerseits als Exploration kunsthistorischen Neulands und andererseits als Eroberung eines neuen südeuropäischen Marktes.

Guarienti in den Lissabonner Privatsammlungen

Wichtig für Guarientis spätere Aufgabe, den Dresdner *Catalogo* zu erstellen, sind die entsprechenden Erfahrungen, die er in Lissabon gemacht hatte und vorweisen konnte: Sousa Viterbo publizierte 1902 ein handschriftliches, auf Portugiesisch verfasstes Inventar Guarientis, das einen Teil der Gemäldesammlung des sechsten Grafen von Atalaia und ersten Herzogs von Tancos, João Manuel de Noronha, erfasst.²⁴⁴ Es nennt jeweils den Maler, das Sujet und die Masse in französischen Fuss und nimmt in dieser Form den Dresdner *Catalogo* von 1750 vorweg. Die drei Dutzend genannten Gemälde deklarierte Guarienti fast ausnahmslos als „originais“, darunter Werke von alten Meistern wie Abraham Bloemaert, Paris Bordone, Paul Bril, Charles Le Brun, Paolo Caliari, Guido Canlassi, Alonso Cano, Giovanni Battista Cimaroli, Correggio, Jan Fyt, Bernardino Licinio, Michelangelo, Bartolomé Esteban Murillo, Angelo Nardi, Jacopo Palma dem Jüngeren, Francesco Salviati, Ippolito Scarsella, David Teniers, Antonio Tempesta und Leonardo da Vinci.²⁴⁵ Vor allem die Gemälde Jacopo

pintado tambem um quadro em madeira, riprestando o *Pentecoste*, na bocca da tribuna da antiga egreja da Misericórdia.” Vermutlich ist das von Guarienti restaurierte Gemälde 1755 zerstört worden, und beim Retabel von São Roque handelt es sich um ein anderes.

²⁴¹ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 384: „In Lisbona il signor Gaetano Mosi musico di s. m. possiede un piccolo quadro con l’immagine di Cristo, per cui l’autore di queste giunte gli ha voluto dar cento doppie, e non lo ha potuto ottenere perché il possessore lo stima assai più.”; „Una testina di un Salvatore fatta da lui è nella galleria di s. maestà.”

²⁴² Raczyński 1846 *Portugal*, S. 311–313.

²⁴³ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 46: „Portoghese Tiziano”, „l’anno 1733. in Lisbona un suo quadro, in cui non erano che due mezze figure, è stato in mia presenza venduto ad un Francese per 400. ducati d’oro.”

²⁴⁴ Erste Erwähnung bei Machado 1823 *Memorias*, S. 98–99: „Na casa de Tancos ha tambem huma | attestation sua em que afferma a originalidade dos célebres paineis do Bassano e de outros authores.” Viterbo 1902–1911 *Noticia*, Bd. 1, S. 90–94: aus dem Besitz Francisco Ribeiro da Cunhas, „Inventario das pinturas do ill. e ex. s. d. Ioaõ Manoel de Noronha, conde da Atalaia, do conc. de guera do s. rei. d. Ioaõ V, q. d. s. gd. e, general das armas da prouc. do Alentejo. | Feito e asignado por mim. | Pedro Guarente, pintor veneziano e antioquario do ex. s. principe Darmestat.”

²⁴⁵ Viterbo 1902–1911 *Noticia*, Bd. 1, S. 91: Alonso Cano, „originais de João de la corte” (vgl. Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 249), „originais de Antonio Tempesta”, „original m.^r Lebrun”, „original de Barthollomeo Morillo, pintor insigne castellano”, „original de Paris Bordon”, „original de Angelo Nardi”, „original de Palma”, „coppia de Caravoyo [Caravaggio]”, „original de Escorcelino de Ferrara”. Ebd., S. 92: „coppia de Rafael Dorbino”, „Verones”, „originais do celebre pintor Jacob da Ponte ditto Bassam, obras das mais perfeitas dos seus pinceis [...] e da parte do Serenissimo Principe Eugenio de Saboto [Savoyen]

Bassanos hielt Guarienti für herausragend, und er erwähnt, dass der Prinz von Savoyen dem Grafen von Atalaia dafür vergeblich 20 000 *cruzados* angeboten habe.²⁴⁶ Dies weist darauf hin, dass Guarienti vielleicht im Dienste seines savoyischen Patrons an den Lissabonner Hof gezogen war. Angeblich soll Guarienti jene Gemälde Bassanos auch der Dresdner Galerie angeboten haben, wodurch ein erster Kontakt entstanden sein könnte.²⁴⁷ Der Verfasser des Atalaia-Inventars schwört schliesslich auf die heiligen Evangelien, dass das Inventar der Wahrheit entspreche.²⁴⁸ Offensichtlich sollte Guarientis Inventar der Sammlung Atalaia zugleich als Expertise zum Verkaufszweck dienen.²⁴⁹

Als Händler und Restaurator und wie zuvor in seiner Bologneser Lehrzeit besichtigte und studierte Guarienti zahlreiche Privatsammlungen und Kirchen Lissabons, Portugals und Spaniens und erarbeitete sich auf diese Weise eine herausragende Kennerschaft auf dem Gebiet der iberischen Malerei. Seine Kenntnisse liess er später in seine Neuausgabe von Orlandis *Abecedario* einfließen. Im Vergleich zur zweiten Ausgabe Orlandis, die nur wenige Iberer aufnimmt, finden sich in der Neuausgabe Guarientis ungefähr zwei Dutzend neue portugiesische Künstler.²⁵⁰ Für die Viten der iberischen Künstler bediente sich Guarienti ausdrücklich der Erstausgabe des *Parnaso español pintoresco laureado* von Palomino, der 1724 als dritter Teil des monumentalen *Museo pictorico, y escala óptica* erschienen war.²⁵¹ Des Spanischen mächtig, konnte Guarienti auf die englische Ausgabe der Viten von 1739 sowie auf die französische Edition von 1749 verzichten.²⁵² Eine vermutlich von Johann August

offereci eu Pedro Guarente vinte mil cruzados ao dio ill.^{mo} e ex.^{mo} señor conde da Atallaya, que recuzou vendellos, aindo por mayor quantia”, „original de João Fayt, insigne pintor flamenco”, „original de Bernardino Lecyno”, „copiado de hum original de Antonio Alegere, ditto Coreggo, feito de perito autor”, „originais de Paullo Bril, estimado pintor flamenco”, „originais de Pedro Brugola”. Ebd., 93: „originais de Abram Bloemart”, „originais de Guido Cagnaccio”, „original de João Baptista Simarolli, pinto valenciano”, „originais e autor castellano”, „original de João Baptista Simaroli”, „originais de Francisco Salviati”, „original de Miguel Angello Bonarota”, „original do insigne pintor monsu Derigo”. Ebd., 94: „original de Lionardo da Vinci, primario pintor fiorentino, obra excelente”, „original de David Taniers, imitando o estilo de Baçam”, „de Francisco Salviati”, „orginais de Monsu Guilhar, pintor francez”, „original de Escolia de Ticiano”, „originais de Andre Gonsalves, pintor portugues”, „original do insigne Antonio do Correggio”. Vgl. z. B. Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 61: Guarienti erwähnt ein Gemälde Angelo Nardis als sich in der Sammlung Atalaia befindend, womit die Echtheit des Inventars bestätigt wird.

²⁴⁶ Siehe Anm. 245. Vgl. dazu Raczyński 1846 *Portugal*, S. 242: Luiz Duarte Villela da Silvas (1828) Zweifel am Angebot Guarientis lässt sich entkräften, denn der Händler war schon vor 1736, dem Todesjahr Eugens, in Portugal angekommen.

²⁴⁷ Ebd., S. 193: ohne Quellenangabe, *Jakobsgeschichten* für viel Geld Dresden angeboten, seien aber noch beim Grafen Cêa.

²⁴⁸ Viterbo 1902–1911 *Noticia*, Bd. 1, S. 92: „Todo o referido nesta certidão passo na verdade, o que juro aos Santos Evangelhos em fé do que mander passar a presente, que asigney em Lisboa occidental a quatro de Agosto de mil e sete centos quarento annos [4. August 1740].”

²⁴⁹ Natale 1993 *Expertises*: zur Expertise.

²⁵⁰ Liste der Einträge bei Raczyński 1846 *Portugal*, S. 314–328. Stellen, die auf portugiesische Künstler und Kunstwerke in Portugal eingehen: Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 32, 33, 39, 46, 49, 52, 53, 57, 62, 78, 90, 96, 98, 104, 105, 109, 114, 116, 124, 128, 129, 134, 138, 140, 142, 137, 150, 167, 169, 170, 188, 197, 203, 204, 205, 210, 231, 248, 249, 252, 261, 263, 275, 358, 381, 382, 383, 395, 415, 417, 448, 450, 478, 479.

²⁵¹ Velasco 1715 *Museo*. Velasco 1724 *Museo* und Velasco 1724 *Parnaso* in einem Band. Velasco 1947 *Museo*: neue spanische Ausgabe der drei Teile in einem Buch. Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 573.

²⁵² Velasco 1987 *Lives*: neue kommentierte englische Ausgabe der Viten. Velasco 1749 *Histoire*, umpaginiert: *Avvertissement*: „On y a ajouté d’après l’auteur espagnol, un raccourci de l’histoire des peintres étrangers, & les principaux de leurs ouvrages qui se voient en Espagne”; daher 237 statt 226 Nummern.

Lehninger ins Deutsche übersetzte Ausgabe, die auf den separat publizierten spanischen *Vidas* beruhte, kam 1781 in Dresden als handlicher Reiseführer um die Vita Anton Raphael Mengs' bereichert heraus und stellt einen Wendepunkt in der deutschen und Dresdner Rezeption spanischer Malerei dar.²⁵³

Auch die spanische Malerschule hatte Guarienti selbst genauer kennen gelernt, war er doch anlässlich seines Portugalaufenthaltes offenbar auch nach Spanien gereist, wie seine zahlreichen Bemerkungen im *Abecedario*, etwa über Madrider Sammlungen oder den Escorial, belegen.²⁵⁴ Wenn Guarienti die Vita eines portugiesischen oder in Portugal tätigen Künstlers bei Palomino finden konnte, wie diejenige Lopes' oder del Prados, ergänzte er die Lebensbeschreibung um selbst gesammelte biografische Daten und um stilgeschichtliche Würdigungen.²⁵⁵ Trotz vieler Ungenauigkeiten, die die spätere Kunsthistoriografie geisselte, kann Guarienti, auf Grund seiner enzyklopädischen Erweiterung des europäischen kunsthistorischen Kanons und ihres Abc auf die Kunstlandschaft Portugals, – nach Palomino freilich – als ein Mitbegründer der portugiesischen Kunstgeschichte angesehen werden.²⁵⁶

Inspektor Guarienti, Agent im Dienste Seiner Majestät (1746–1753)

Giacomo Casanova berichtet in seinen eigenen Lebensbeschreibungen, dass Guarienti ein „grand connaisseur en tableaux“ gewesen sei und nach Vermittlung des Modeneser Ankaufs 1746 seinen Bruder, den Maler Giovanni Battista Casanova, der mit einem Stipendium der polnischen Krone nach Venedig kam, nach Rom begleitet habe. Giovanni Battista hatte vor, dort bei Anton Raphael Mengs zu lernen, der im selben Jahr als königlicher Stipendiat ebenfalls in Rom weilte.²⁵⁷ Bereits im Juni 1746 erwartete Guarienti in Dresden die Ankunft jener berühmten hundert Gemälde, die aus der Estensischen Galerie erworben worden waren und die Anfang Juli in Begleitung des Dresdner Agenten Bonaventura Rossi die Stadt Padua verliessen.²⁵⁸ Es ist anzunehmen, dass Guarienti, trotz seiner 68 Jahre, in Anerkennung seiner

Wenzel 2002 *Velásquez*, S. 105: Die französische Ausgabe sei stärker wahrgenommen worden als die englische.

²⁵³ Marx 2000 *Gruner*, S. 69: Die Übersetzung ins Deutsche sei von Bianconi. Marx 2005 *Sammlung*, S. 196–197: Lehninger als Übersetzer sehr wahrscheinlich gemacht. Velasco 1781 *Leben*, S. 345–354, Nr. 228: Mengs. Ebd., S. 343–344: hinzugefügte Vita Palominos. Vgl. Velasco 1742 *Vidas*, S. 211–212: Vita Palominos. Aus diesem Grund benutzte der Übersetzer die Ausgabe von 1742. Darüber hinaus hatte Lehninger ein italienisch-deutsches Wörterbuch veröffentlicht: Lehninger 1763 *Dizionario*.

²⁵⁴ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 130: „lasciò [Jacopo da Trezzo, vor 1559–1607] quantità grande di sue opere da me vedute in Madrid e nel Regno.“ Siehe ebd., S. 167: Hinweis auf Aufenthalt in Salamanca.

²⁵⁵ Ebd., S. 134: „Fece questo valentuomo [Lopes] molte opere sagre per i tempj di que regno [di Portogallo], come pure molte altre per la Spagna; e avvegnaçché nel suo tempo regnasse ancora la maniera secca, pure da quella seppe scostarsi, operando assai più morbido de' suoi coetanei. Dipinse più volte il ritratto del suo monarca con applauso di tutta la corte. Morì nell'anno 1600, ed ebbe il suo sepolcro nella chiesa de' pp. Borgognoni di Belem, un miglio fuori di Lisbona.“ Ebd., S. 104: del Prado. Vgl. Velasco 1947 *Museo*, S. 781, Nr. 12: Lopes. Ebd., S. 776–777, Nr. 8: del Prado.

²⁵⁶ Siehe Raczyński 1846 *Portugal*, S. 311–313; Viterbo 1902–1911 *Noticia*, Bd. 1, S. 89–94, Nr. 62; Correia 1932 *Artistas*, S. 127; Costa 1935 *Portugal*, S. 40; Pamplona 1988 [1954–1959] *Dicionário*, Bd. 3, S. 91–92.

²⁵⁷ Casanova 1993 *Vie*, Bd. 1, S. 388: „Mon frère Jean vint dans ce temps-là à Venise avec l'ex-juif Guarienti, grand connaisseur en tableaux, qui voyageait aux frais du roi de Pologne électeur de Saxe. C'était lui qui lui avait procuré l'acquisition de la galerie du duc de Modène pour 100/m[ille] sequins. Ils allèrent à Rome ensemble, où mon frère resta à l'école du célèbre Mengs.“

²⁵⁸ Magrini 1993 *Guarienti*, S. 186, Anm. 33: am 22. Juni 1746 in Dresden. Winkler 1989 *Ankauf*, S. 52: 6. Juli 1746, Rossis Abfahrt.

guten Dienste als Kunstagent und auf Grund seiner anerkannten Kompetenzen als zusätzlicher Inspektor der Dresdner Gemäldegalerie angestellt wurde, zumal mit den Modeneser Bildern eine grosse Anzahl neuer italienischer Stücke in die Sammlung integriert werden mussten. Zurzeit und mithilfe Guarientis entwickelte sich die Dresdner Gemäldegalerie denn auch zu einer der wichtigsten im deutschen Sprachraum, wenn nicht im damaligen Europa, vor allem was den grossen Bestand an italienischen Werken betrifft.²⁵⁹

Johann Gottfried Riedel, Dresdner Hofmaler und Kunstagent seit 1739, war bereits 1742 dem Inspektor Johann Adam Steinhäuser zur Seite gestellt worden, nachdem ihm zahlreiche Neuwerbungen gelungen waren.²⁶⁰ Zu ihrer beiden Pflicht gehörte laut Instruktion von 1742 unter anderem, das Galerieinventar jährlich abzugleichen, die Stücke in drei Güteklassen einzuteilen, darauf zu achten, dass Originale nicht vorsätzlich mit Kopien ausgetauscht würden, und Besucher durch die Sammlung zu führen, die bis 1744 zum grossen Teil in den Galerien und Zimmern des Stallhofes ausgestellt war (Abbildung 96 und Abbildung 97).²⁶¹ In der Instruktion, die mit der Bestellung Guarientis 1746 erneuert wurde, heisst es zudem ausdrücklich, dass die Bildergalerie während der Abwesenheit des (in Warschau residierenden) Königs instand zu setzen und ihr vornehmlich die Estensische Galerie „einzuverleiben“ sei.²⁶² Das neue Inventar der gesamten Galerie hätten sie zusammen mit Steinhäuser nach einem Schema zu erstellen, das der König vor seiner Abreise nach Warschau mitteilen würde.²⁶³ Die neu erworbenen Modeneser Bilder dürften, ausser dem residierenden Kurprinzen, der die Galerie im Oktober 1746 in Augenschein nahm, niemandem gezeigt werden, weder Malern noch *curiosi*. Dies sollte vermutlich eine öffentliche, dem Prestige der Sammlung schadende Diskussion um die Originalität, den Wert und den Erhaltungszustand der Stücke verhindern, bevor der König sie selbst begutachten konnte und sie angemessen ausgestellt waren. In Guarientis Vereidigung vom September 1746 heisst es schliesslich, dass er sich dazu verpflichte, ein Inventar oder eine Liste aller Gemälde der Galerie zu erstellen.²⁶⁴

²⁵⁹ Haskell 1980 *Patrons*, S. 294: „Until the disaster of the Seven Years War [...] the collecting activities of this man [Augustus III] and his dictatorial minister Count Brühl were among the most outstanding in Europe, and under the direction of a Venetian artist, Pietro Guarienti, the Dresden Gallery achieved its great pre-eminence over nearly all the others in Germany.”

²⁶⁰ Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 35; Schmidt 1921 *Brühl*, S. 21: Riedel lernte Malerei bei Mannl und Solimena in Wien, war ab 1738 Hofmaler in Dresden, dann ab 1742 neben Steinhäuser Inspektor der Galerie. Zur Instruktion Riedels siehe Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 327–329. Zu Riedel siehe Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 35.

²⁶¹ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 29, Heft 1, Fol. 17 V., Nr. 37 (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. I, Nr. 1): 5. Mai 1742, Instruktion, u. a. Punkt 2, Revision, „in drey besonderen Classen nach ihrem wahren Werth und Güte einzutheilen, und nach dem darüber zu fertigenden Inventario nebst dem Geheimen Cämmerier Steinhäuser, als mit welchem er die Aufsicht über solche Schildereyen zu ... ist und conjunctim hat“. Ebd., Fol. 18 V.: Besucher, Kopien.

²⁶² Ebd., Fol. 20 V., Nr. 34 (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. I, Nr. 18): „Instruction vor die beyden Inspectores der kgl. Bilder-Gallerie Johann Gottfried Riedel und Pietro Guarienti. [...] Bilder-Gallerie in dero Abwesenheit in Stand zu setzen, vornehmlich aber die ehemalige Modanesische Gallerie solcher einzuverleiben“. Ebd., Fol. 21 R.: „Mit Zuziehung des geheimden Cämmerier Steinhäusers in Inventarium über die gesamte kgl. Bilder-Gallerie zu fertigen, u. solches nach dem Schemata, so ihnen noch vor sr. kgl. Mjt. Abreise zugestellet werden soll“.

²⁶³ Zu Guarientis Bestellung siehe Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 329. Günther u. a. 1997 *Reisen*: 12. September–17. Dezember 1746, Warschauaufenthalt.

²⁶⁴ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 29, Heft 1, Fol. 21 V., Nr. 39 (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. I, Nr. 18): 10. September 1746, „formula di giuramento dell’ispettore della galleria reale de’quadri Pietro Guarienti“; soll mit Riedel und Steinhäuser „inventario o sia lista di tutti li quadri, che si trovano

Die Inspektoren waren auch für die Restaurierung der Modeneser Gemälde verantwortlich, die vor allem durch Christian Wilhelm Ernst Dietrich und Benedikt Kern ausgeführt wurde. Der kunstsinnige Graf August Christoph von Wackerbarth berichtet in einem Brief an den königlichen Beichtvater, Ignazio Guarini, der Kurprinz habe die Herren Riedel und Guarienti in ihrem *laboratoire* überrascht, der eine einen Schwamm in der Hand, der andere einen Pinsel. Beide seien daran gewesen, den Teint einer alten Schönheit aus der Modeneser Galerie zu reinigen. Sie hätten dann Ihrer Hoheit einige Gemälde gezeigt, die so aus dem Staub und dem Firnis, die sie bedeckten, sozusagen wieder auferstanden seien. Wackerbarth erwähnt, dass ein *Heiliger Georg* von Garofalo (Abbildung 14) wie verwandelt erscheine, ein grossformatiger, früher Correggio habe eine erstaunliche Klarheit und Kraft der Farben erhalten, und gewisse Gemälde Dosso Dossis würden mit der Reinigung schrittweise überzeugender. Der Kurprinz habe sich schliesslich auf die fast vollendete *grande galerie* bringen lassen, wo er sich die Vergoldungsarbeiten sowie etliche noch nicht rangierte Gemälde zeigen liess.²⁶⁵ Dieses Zeugnis belegt, wie sehr kennerschaftlich versierte Galerieinspektoren mit restauratorischen Aufgaben betraut wurden.

Mit der Anstellung Guarientis als Galerieinspektor, die seine internationale Karriere als Kunsthändler und -agent krönte, vollzog sich in Dresden eine Professionalisierung und Institutionalisierung des Sammlungskurators. Die verschiedenen Kompetenzen, die Guarienti besass, nämlich diejenigen des Malers, Restaurators, Händlers und Kenners, wurden alle für den Aufbau und die Betreuung einer expandierenden Kunstsammlung benötigt und wurden daher auch in einer Person und einem Amt zusammenfasst. Damit war das Amt des Galerieinspektors über dasjenige eines Geheimekammerers wie Steinhäuser, der Gemälde wie Mobiliar zu verwalten hatte, kennerschaftlich hinausgehoben. Allerdings folgte darauf noch nicht der Schritt hin zu einer Teilung jener Arbeitsgebiete, die es reinen Kenner wie Algarotti, Winckelmann oder Hagedorn, die einen Inspektorenposten anstrebten, erleichtert hätte, angestellt zu werden. Kennerschaft, die vornehmlich dem Zuwachs einer Galerie nützen sollte, war also weiterhin auf maltechnischer Erfahrung begründet und sollte erst 1882 mit Karl Woermann, dem ersten Kunsthistoriker als Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, und mit

nella galleria reale”, sowie darauf achten, dass Originale nicht mit Kopien vertauscht werden. Ebd., Bd. 21, Heft 5, Fol. 1b R. (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. VIIa Nr. 31): 18. November 1746, Brief an Guarienti, „Vermittlung u. Vorschläge für Bilder. Ankäufe aus dem Besitze des sg. Valerio San Pieri in Bologna (Guido Reni, Albani, Annibale Carracci) u. aus anderem bolognesischem Besitz. Adresse: Al molt. sig. [...] Il sig.^r Pietro Guarienti direttore della galleria di sua maestà di Polonia ed elettore di Sassonia, Dresda”.

²⁶⁵ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 666/9, Fol. 190 R.–191 R.: 26. Oktober 1746, Wackerbarth an padre Guarini, „Hier m.^{gr} le p. el. surprit tout à coup les s.^{rs} Riedel et Guarienti dans leur laboratoire l’un avec l’éponge l’autre le pinceau à la main. Chacun travailloit de son mieux [Fol. 190 V.:] à laver le tint de je ne sais quelle beauté antique de la gallerie de Modene. Ils ont fait voir à ss. aa. rr. quelques tableaux qu’ils ont déjà nettoyés et qu’on peut bien dire resuscités de la poussiere et du vernis qui les couvroit. Il y a un St. George del Caroffolo, qui fait presentement une compasse toute differente de ce qu’il paroisoit ci devant. Le grand Corregge c’est à dire celui de sa premiere école a aquis une clarté et une force des couleurs surprenante. Ils ont sous la main certains tableaux del Dossi, dont j’avois une fort petite opinion et qui commence à se distinguer par leur merite à mesure qu’on le nettoye; mais ils ne sont pas encor achevés. S. a. r a fait ensuite transporter sur la grande gallerie. Elle a vû la dorure des plafonds des camberies [?] et des fenetres de ce vaset magnifique presqu’entierement achevée. Elle s’est fait montrer aussi quantité de tableaux qui ne sont point encor rengés. [Fol. 191 R.:] Le froid qu’il faisoit nous à fait quitter d’une si bonne compagnie; mais s. a. r. m’a dit qu’elle pensoit d’y retourner de têmes en têmes.“ Vgl. Magrini 1993 *Guarienti*, S. 186, Anm. 35.

der Etablierung des Museums als einer historischen Bildungsanstalt auf eine kunstwissenschaftliche Grundlage gestellt werden.

Transalpiner Geschmackstransfer – der Dresdner Ankauf der Estensischen Galerie zu Modena (1744/46)

Nach fast zehn Jahren Abwesenheit von der Heimat und vielleicht durch den Ende 1742 nun auch in Norditalien wütenden österreichischen Erbfolgekrieg alarmiert, war Guarienti spätestens 1743 wieder in Venedig und Oberitalien zurück. 1745 wurde er Patenonkel einer Tochter Bellottos, der wahrscheinlich auch auf Grund von Guarientis Vermittlung 1746 nach Dresden zog.²⁶⁶ Auch mit anderen oberitalienischen Malern stand Guarienti in Kontakt, etwa mit Silvestro Manaigo sowie Francesco Polazzo, welcher wie auch Pittoni und Ignazio Bonaldi im Auftrag des Dresdner Kunstagenten Bonaventura Rossi Gemälde nach ihrem Ankauf restaurierte.²⁶⁷ Den Schweizer Jean Étienne Liotard dürfte Guarienti hingegen 1744 kennen gelernt haben, als dieser seinem Bruder Jean Michel, der von Smith mit Radierungen nach Sebastiano Ricci und Carlo Cignani beauftragt worden war, nach Venedig folgte.²⁶⁸ Guarienti scheint sich als Kunsthändler unter anderem in Genua aufgehalten zu haben, wie sein *Abeceario* verrät, wohingegen Rom ein weisser Fleck in seiner geschäftlichen und geschmacklichen Topografie geblieben sein dürfte.²⁶⁹

1744 wurde Guarienti in einen der spektakulärsten Kunstankäufe des Settecento involviert, jenen bereits mehrfach erwähnten Ankauf von hundert Meisterwerken der Modeneser Galerie für die Dresdner Sammlung, den unter anderen Johannes Winkler untersucht hat.²⁷⁰ Francesco III. d'Este, Herzog von Modena und Reggio sowie Kommandant der spanischen Truppen, war mit der österreichischen Besetzung des Territoriums 1740 und seit der sardinisch-österreichischen Eroberung der Residenzstadt 1742 in schwere, durch Militärausgaben verursachte Finanznöte geraten, sodass er 1744 das Gros der berühmten herzoglichen Kunstsammlungen zu veräußern bereit war, um seine Schulden zu tilgen. Seit einem Jahrzehnt hatten August III. und Brühl ein dichtes internationales Netzwerk von zum Teil

²⁶⁶ Ebd., S. 186, Anm. 38: 5. Dezember 1745, Patenonkel von Francesca Elisabetta.

²⁶⁷ Ebd., S. 186, Anm. 32; Magrini 1994 *Abeceario*, S. 285, Anm. 9: 1743, Guarienti in Bergamo als Zeuge in einem Vertrag zwischen Manaigo und dem Grafen Pesenti. Vgl. Orlandi 1753 [1704] *Abeceario*, S. 459: Manaigo habe 1744 ein Gemälde für die Kathedrale von Bergamo gemalt. Siehe Marco 1971 *Polazzo*, S. 125: 4. Juli 1731, Polazzo an den Grafen Pesenti, „Il signor Pietro Guarienti sta bene e mi impone farli um:^{ma} rive:^{za} per sua parte.“ Ebd., S. 134: 30. November 1743, Polazzo an Pesenti, „Al signor compare Guarienti molto li è piaciuto [das Gemälde] e spero non mi abbia lusingato“. Ebd., S. 137: 22. Juni 1746, Polazzo an Pesenti, „il signor compare Guarienti si ritrova in Dresda per un affare del detto re“. Ruggeri 1995 *Polazzo*: zu Polazzo. Einige Datumsangaben im *Abeceario* deuten auf Guarientis Anwesenheit in Venedig hin. Siehe Orlandi 1753 [1704] *Abeceario*, S. 231: Gioseffo Galli Bibbiena, „Venuto a Venezia nell'anno 1742.“ Ebd., S. 200: Francesco Schiafino Werk von 1744. Ebd., S. 201: Francesco Simonini in Venedig 1744. Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 197, Anm. 197: 12. Mai 1741, Villio in Venedig an Brühl, Rossi habe billige Gemälde in Italien gekauft, um sie dann durch jene Maler aufzufrischen, darunter Veroneses *Leda* (Gal.-Nr. 234), allerdings nicht Gal.-Nr. 178, die aus Prag stammte.

²⁶⁸ Ebd., S. 295: Smith holte J. M. Liotard (Bruder) nach Venedig, um Radierungen nach Cignani und Ricci zu machen. Ebd., S. 298: „l'anno 1744. venne di nuovo a Venezia, e vendette uno dei suoi quadri a pastello per Zecchini 130. e prezzi grandiosi si fece pagare qualcuno dei suoi ritratti. Altre particolarità di questo valentuomo saranno più a lungo descritte da altri, mentre esso ancor vive.“

²⁶⁹ Siehe z. B. ebd., S. 247 und S. 263. Vgl. Casanovas Hinweis in Anm. 257.

²⁷⁰ Winkler 1989 *Verkauf* (für die Originaldokumente auf Deutsch); Winkler 1989 *Acquisto* (für die Originaldokumente auf Italienisch). Siehe auch Haskell 1997 [1979–1983] *Conservation*, S. 113–117.

inkognito tätigen Kunstagenten aufgebaut, das dem Ankauf von Gemälden für die Galerie diene und das sich nun um die Modeneser Sammlung zusammenzog, ohne dass der königliche Käufer selbst bekannt wurde. Höchste Geheimhaltung und Vorsicht waren bei diesem Ankauf ratsam, um die Konkurrenz aussen vor zu lassen und den Preis niedrig zu halten. Doch auch der Umstand, dass sowohl der Hof von Modena als auch die Stadt eine ‚Entführung‘ des herzoglichen Kunstschatzes, insbesondere von Correggios *Notte* (Abbildung 28), vehement ablehnten – was schliesslich auch zum Skandal führte und bis heute bedauert wird –, machte den Agenten grosse Sorge und trieb sie zur Eile an.²⁷¹

Unter den Agenten figurierte prominent Algarotti, der sich 1743, mit einer königlichen Instruktion zum Ankauf von Gemälden ausgestattet, auf dem Weg nach Italien befand, um dort die gesammelten Werke des Dresdner Hofdichters Stefano Benedetto Pallavicini bei Giambattista Pasquali, Smiths Verleger, herauszugeben, in deren Vorwort er seine eigenen Bildereinkäufe feiern sollte.²⁷² Allerdings war auch der Maler und Restaurator Bonaventura Rossi, Nachfolger seines 1731 verstorbenen Bruders, des Dresdner Hofmalers Lorenzo, als erfolgreicher, ja skrupellos konkurrierender Kunsteinkäufer seit einigen Jahren für August III. in Oberitalien tätig und an dem Modeneser Coup massgeblich beteiligt.²⁷³ Obwohl Algarotti zu Beginn der geheimen Verhandlungen mit dem Herzog aktiv war und sich auch bei Brühl über Rossis Machenschaften bitter beklagte, wurde er schliesslich aus diesem wichtigen Geschäft ausgeschlossen sowie von Brühl und Heineken an den Rand gedrängt, so dass er 1747, ohne den erhofften Titel des *surintendant des bâtiments et cabinets du roi* enttäuscht in die Kammerherrendienste Friedrichs II., des Königs von Preussen, nach Potsdam zurückkehrte, für den er unter anderem zeitgenössische Malerei besorgte.²⁷⁴

²⁷¹ Winkler 1989 *Acquisto*, S. 43: Mitte 1744, Archivar Muratori und Verwalter des Palazzo Ducale Torretti seien gegen die Veräusserung der *Notte*, die alternativ verpfändet werden könne. Ebd., S. 28: 27. März 1745, Rossi berichtet einen Monat vor dem Erlass des Dekrets über den Bau der Dresdner Galerie, „molti del Consiglio, che disapprovano tal vendita, anzi espressamente si sono dichiarati di non volerla permettere“. Ebd., S. 44: Rossi müsse vorsichtig sein, weil der Hof den Verkauf missbillige. Ebd., S. 45: wohl Mitte 1745, undatierter Brief Rossis vermutlich an Heineken, Kontroverse zwischen den Ministern des Rates, der Angst habe, von allen anderen Staaten gehasst zu werden. Winkler 1989 *Ankauf*, S. 49: 3. September 1745, Johann Thomas Rachel in Venedig an seinen Bruder Paul Moritz, Guarienti sei „in grossen Sorgen wegen der Anschafft der Affairen“; „Er sagt, dass zu Modena grosser Aufruhr seye, und befürchtet wegen bewusster Entführung gefährliche Suiten“. Siehe z. B. Giovanardi 1982 *Vendita*, S. 6: „la triste idea della vendita dei 100 quadri più belli della nostra Galleria“.

²⁷² Heyn 1913 *Algarotti*; Posse 1931 *Algarotti*, S. 10–11; Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 303–306. Pallavicini 1744 *Opere*, Bd. 1, unpag. Widmung: „Ma quai nuovi ornamenti al tempio suo,/Quai piacer nuovi all’occhio tuo prepara,/Se dritto miro, in altro clima il dio?/Pronto e superbo del vicin tuo sguardo | De’ tre Carli [Maratti] è il più degno, e’ il fresco Strozzi,/La guidesca Rosalba [Carriera], e il molle Palma [Giovane],/E di natura, e di Tizian rivale./Del fiero Borgognon [Cortese] le zuffe in breve/E il volti tinti nel color dell’ira/Dell’industrie Veenichio [Weenix], in breve il popolo/E il venatici mondo, e in breve sia/Alle regie pareti la squisita/Arte d’Olbenio [Holbein] consacrata, e appesa.“ Haskell 1980 *Patrons*, S. 336–337.

²⁷³ Winkler 1989 *Ankauf*, S. 33: Lorenzo Rossi seit 1721 wegen „seiner Wissenschaft in Reparatur alter verderbter Malereyen und in Imitirung derer alten Authoren“ am Dresdner Hof. Ebd., S. 36–37: 1721, Lorenzo Rossi als Hofmaler angestellt. Ebd., S. 40–42: zu Bonaventura Rossi.

²⁷⁴ Posse 1931 *Algarotti*, S. 46–49, Nr. 8; Winkler 1989 *Acquisto*, S. 41: 19. Juli 1743, Algarotti in Venedig an Brühl, über die *maschera* Rossi. Posse 1931 *Algarotti*, S. 46–49, Nr. 28, S. 69: 23. April 1746, Algarotti in Dresden an Brühl, Modeneser Auftrag entzogen, obwohl zwei Jahre zuvor damit betraut. Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 315–317: 19. April 1754, Minelli in Venedig an de’ Rossi, „Questo sig.^r co: Fran.^{co} Algarotti, che vuol fare il ... per la corte die Prussia; [...] v’è comprando delli quadri de pittori moderni, mà delli più accreditati, si dice per la sua corte.“

In diesem Kontext betritt 1744 Guarienti als international agierender Händler und Kenner erstmals die Bühne der Dresdner Kunstpolitik.²⁷⁵ Seine in der Forschung bisher als ambivalent empfundene Position eines Vermittlers zwischen Modena und Dresden wird auf Grund eines Briefes an den herzoglichen Finanzminister Giuseppe Maria Bondigli von 1744 klarer: Guarienti bittet darin um ein *inventario* aller zum Verkauf stehenden Gemälde, die in ihrem geheimen Lager einem ausländischen Interessenten – in Wahrheit dem Agenten Rossi „in abiti mentiti e mascherati“ – gezeigt werden sollen, weil es nicht möglich sei, sich die ganze Sammlung einzuprägen; mit einem Inventar zu Hand könne er ausserdem zu Gunsten des Herzogs die Qualität der Stücke hervorheben und so den Preis höher treiben; schliesslich versichert er, dass er „alles Mögliche im Interesse seines *serenissimo padrone* unternehmen werde, so wie ein wahrer und eigener Untertan“.²⁷⁶ Guarienti könnte also vom Venezianer Algarotti, der Kontakte zu gemeinsamen Freunden wie Bellotto unterhielt, als ein lokaler Mittelsmann hinzugezogen worden sein, der als Kunsthändler im Dienste oberitalienischer Höfe vortäuschen konnte, die Interessen des Herzogs wie ein ergebener *suddito* zu vertreten. So wie Rossi gegen Algarotti scheint auch Guarienti in der Hoffnung auf die Gunst des Dresdner Hofes und eines eigenen Anteils am Geschäft wiederum gegen Rossi intrigiert zu haben, was dann in Dresden zu einer *guerra* zwischen den beiden Hofbeamten ausgeartet sei, wie Graf Giacomo Carrara einige Jahre später erinnern wird.²⁷⁷

Nach einer maskierten Besichtigung der in einem Nonnenkloster versteckten und eingemauerten Sammlung und langen Verhandlungen gelang es Rossi, am 14. Juli 1745 einen Kaufvertrag von 100 000 Zechinen abzuschliessen, der hundert Meisterwerke aus der Estensischen Galerie umfasste und vor allem Correggios Altarbilder, die für eigenhändig gehaltene *Maria Magdalena* (Abbildung 110) sowie Tizians *Zinsgroschen* (Abbildung 13) einschloss. 1746 trafen die Modeneser Gemälde in Dresden ein und sollten die Erscheinung und Wirkung der Sammlung, vor allem durch den neuen Schwerpunkt auf der oberitalienischen Malerei des Cinque- und Seicento, nachhaltig bestimmen. Um zu verstehen, wie dieser neue, einflussreiche ästhetische Kanon zustande kam, sollen im Folgenden die geschmacklichen und kunstgeschichtlichen Aspekte des Modeneser Ankaufs untersucht werden.

Die hundert besten Gemälde

Da die Galerie zur Zeit der Verhandlungen in einem Versteck ausgelagert war und in Ferrara den Agenten nur ausgesuchte Gemälde gezeigt wurden, spielten eventuelle frühere Besuche

²⁷⁵ Roversi 1969 *Trafficienti*, S. 71: „L’eminenza grigia di tutta l’organizzazione era però l’italiano Pietro Guarienti [...] da lui dipesero tutti i pareri artistici sulle opere da acquistare.“

²⁷⁶ Winkler 1989 *Ankauf*, S. 43: Guarienti „offenbar als Vermittler zwischen Verkäufer und Käufer“ tätig; „In wessen Auftrag allerdings, ist schwer zu entscheiden. Die Unbestimmtheit zieht sich durch die ganze Kaufverhandlung und den damit verbundenen Schriftwechsel.“ Giovanardi 1982 *Vendita*, S. 24–25; Winkler 1989 *Acquisto*, S. 43: 14. August 1744, Guarienti in Venedig an Bondigli, „mi converà un inventario di tutto“, „assicurando che farò ogni possibile per l’avantaggio del ser.^{mo} padrone quanto possi un proprio suddito“. Posse 1931 *Algarotti*, S. 20: 27. März 1745, Rossi in Venedig an Heineken, „Questa sera parto per Modena in abiti mentiti e mascherati per visitar detti quadri.“

²⁷⁷ Giovanardi 1982 *Vendita*, S. 34: 12. März 1746, Guarienti an Bondigli, „questo modo del sig. Rossi a me non piace“. Magrini 1994 *Abecedario*, S. 303: um 1760, Carrara, „Si fa memoria come Ventura Rossi, veneziano, fu custode della galleria del re di Polonia in Dresda, indi Pietro Guarienti, qual morto, ritornò di nuovo il Rossi. Il Guarienti fu fatto sfregiar dall n.[ostro?] h.[onorato?] abate Coreggio [nicht identifizierte Person] per averli vendute copie per originali di Jacopo Bassano. Detto Rossi e Guarienti comperarono di compagnia per il detto re di Polonia la galleria di Modena per la qual compera ancora allese le loro intelligenze, si disgustarono e si fecero la guerra presso quel re.“ Zu Carrara siehe Perini 1991 *Copie*.

der Galerie sowie schriftliche Quellen eine wichtige Rolle, um die Auswahl der Stücke zu treffen.²⁷⁸ Die durch Francesco I. aufgebaute und daher zahlreiche Werke des Cinque- und Seicento enthaltende Sammlung der Este hatte Herzog Francesco III. im *piano nobile* des Modeneser Palazzo Ducale in einer Enfilade von sechs Sälen ausstellen lassen (Abbildung 17).²⁷⁹ Die Hängung der rund 160 Gemälde war vom damaligen Superintendent, Hofmaler und Restaurator Antonio Consetti entworfen worden.²⁸⁰

Auf seiner Italienreise beschrieb Charles de Brosses die Estensische Galerie 1740 als die schönste Italiens. Sie sei zwar nicht die grösste, aber doch die gepflegteste und am besten geordnete, denn die Gemälde würden nicht wie in den römischen Galerien ohne Ordnung, Geschmack, Rahmen und Abstände über- und durcheinander gehängt; ein solche Art der Anhäufung verwirre den Blick, befriedige ihn nicht. Im Gegenteil seien in Modena immer nur wenige, ausgesuchte und prächtig gerahmte Gemälde auf einem Damast präsentiert, der sie gut hervortreten lasse. Vor allem seien sie in Gradationen ausgestellt, sodass mit jedem neuen Raum immer schönere Werke zu entdecken seien (Abbildung 17): von Procaccini, Albani, Parmigianino, Veronese, Tizian, dem frühen Raffael, den Carracci bis hin zu den grossartigen Gemälden Correggios. Die *Madonna des heiligen Georg* (Abbildung 38) prange gegenüber dem Eingang in das letzte Zimmer (Abbildung 16), wo die kleine *Maria Magdalena* (Abbildung 110) hange, die in einem kleinen Schrank verschlossen sei.²⁸¹ Die *Maria Magdalena* sei „fort portative et délicate à voler“, und Francesco I. habe sie stets bei sich gehabt. Correggios *Nacht* (Abbildung 28) stelle in jenem Saal die inszenierte Klimax der Sammlung dar. De Brosses verfällt in ein Zwiegespräch mit dem hoch verehrten Raffael, den er um Verzeihung bittet: Nie habe er eine solche Emotion vor seinen Werken erfahren, deren Grazie zwar nobler und dezenter sei, doch weniger verführerisch als diejenige Correggios, und nur sie könne er aus vollem Herzen lieben. Das unglaubliche Helldunkel der *Anbetung der Hirten*, die Raffaels *Befreiung Petri* in den Schatten stelle, lasse einen unwillkürlich mit den Augen blinzeln. Hier zeige sich Grazie – *Ave Maria gratia plena*.²⁸²

²⁷⁸ Giovanardi 1982 *Vendita*, S. 24: 1744, Francesco III. an Torretti, „S. a. s. ha inteso con piacere che sian-si mandati li migliori quadri piccioli della galleria non meno che li due grandi famosi del Correggio e desidera che si mandino anche le cose più preziose della galleria delle medaglie ed altro.“ Die *Notte* wird als teuerstes Stück gehandelt.

²⁷⁹ Venturi 1883 *Galleria*; Bonsanti 1989 *Galleria*; Bentini 1998 *Otium*. Southorn 1988 *Power*, S. 40–71: zur Kunstauftraggeberschaft Francescos I.

²⁸⁰ Gherardi *Descrizione*, S. 16: „delle ripartizioni d’ognuna si delineassero in carta gli abbozzi“.

²⁸¹ Vgl. Venturi 1883 *Galleria*, S. 205: „Un picciol quadro con cornice d’argento gioiellata, contenente la rinomatissima *Maddalena* d’Antonio Allegri da Correggio“.

²⁸² Brosses 1986 *Lettres*, Bd. 2, S. 539–542: „Il a raison de les préconiser; c’est assurément la plus belle galerie qui soit en Italie, non qu’elle soit la plus nombreuse, mais c’est la mieux tenue, la mieux distribuée et la mieux ornée. Ce n’est point ce fatras de peintures l’une sur l’autre, mélangées sans ordre, sans goût, sans cadre et sans intervalle; ce qui étourdit la vue sans | la satisfaire. Voilà comment cela est la plupart du temps à Rome, chez les Justianini, Altieri et ailleurs. Ici tout est de choix; les tableaux sont en petit nombre dans chaque pièce, magnifiquement encadrés et disposés sans confusion sur une tenture de damas qui les fait bien ressortir; ils sont distribués en gradation, de manière qu’à mesure que vous avancez dans une nouvelle pièce, vous y trouvez de plus beaux ouvrages que dans la précédente. D’abord, c’est du Jules-César Procaccini; mais de son meilleur. c’est-à-dire du fort beau; puis de l’Albane, du Parmegianino, du Véronèse, du Titien, du Raphaël, de sa première manière; le *Reddite Caesari*, l’*Assomption*, de Louis Carrache; le *Saint Roch*, d’Annibal, tous deux d’une composition grande et noble, et plusieurs autres, dont j’ai très mal fait de ne pas dresser un catalogue; ma paresse est une sottise. Enfin du Corrège; mais quel Corrège! deux grands tableaux de la Vierge, d’un beau style et d’un charmant coloris ... Le *Saint Georges*, qui est sorti tout entier de sa toile et qui sera aussitôt que vous au bout de la chambre. La petite *Madeleine*,

Die Gemälde waren also nicht nach Bildgattungen oder Malerschulen präsentiert, sondern nach Pendants auf einer oder auf zwei einander gegenüber stehenden Wänden geordnet. Zusätzlich war die Galerie, entsprechend der üblichen zeremoniellen Raumhierarchie, auf einen Höhepunkt hin konzipiert, den sechsten Saal mit – unter anderem – drei Altarbildern Correggios sowie der ihm zugeschriebenen *Maria Magdalena*, Tizians *Zinsgroschen* (Abbildung 13) und einem Leonardo zugeschriebenen Bildnis (Abbildung 16). Sowohl die Pendantschmückung wie auch die Perspektivierung auf das Hauptstück, Correggios *Nacht* (Abbildung 28), dürften Guarienti, wie weiter unten dargelegt werden soll, in seinen Hängungen der Dresdner Gemäldegalerie von 1747 und 1750 angeleitet haben.

Ein Bild der Estensischen Galerie konnten sich die Agenten, ausser durch eigene Erfahrung, vor allem durch Luigi Pellegrino Scaramuccias *Le finezze dei pennelli italiani* von 1674 machen, die auch de Brosse zur Verfügung stand. In diesem in Dialogform gehaltenen Kunsttraktat, der einem Kunstführer ähnelt, reisen der Genius Raffaels und der Lehrling Girupeno durch Italien, Meisterwerke besichtigend und sich über die Regeln der Kunst unterhaltend.²⁸³ Nicht nur wird hier ein neuer kunstopografischer und -historischer Schwerpunkt

grande comme la main, qu'on tient infixée dans le mur et cachée dans une petite armoire, car elle est fort portative et délicate à voler: c'est un enchantement. Le feu duc la portait avec lui partout où il allait; j'en voudrais bien faire autant ... La *Nuit de Noël*, ô dieu! quel tableau! je ne puis jamais y songer sans exclamation. Pardon, divin Raphaël, si aucun de vos ouvrages ne m'a causé l'émotion que j'ai eue à la vue de celui-ci. Vous avez votre grâce à vous, plus noble, plus décente, mais celle-ci est plus séduisante. Vous savez combien je vous admire, combien je vous estime. Laissez-moi aimer l'autre de tout mon cœur. L'action de ce tableau se passe au milieu de la nuit, comme vous le voyez. La campagne au-dehors de l'étable est éclairée par un peu de lune. Cette faible lumière fait contraste avec celle qui part du corps de l'enfant Jésus, et qui éclaire tous les objets au-dedans de l'étable. L'effet de ce clair-obscur est incroyable; non seulement par le merveilleux contraste ci-dessus avec la lumière du dehors, et aussi par l'artifice qu'a eu le Corrège de réunir la lumière en un point et de ne la faire porter que légèrement sur les superficies éloignées du centre, mais encore par le ton des couleurs qui y sont employées. Cette lumière n'est pas une lumière jaunâtre de lampe, telle qu'on la voit dans les ouvrages du Caravage ou de l'école hollandaise; mais une pure et vive lumière du soleil, telle qu'on ne trouve rien de pareil nulle part ailleurs. Le *Saint Pierre en prison* de Raphaël n'est pas même de cette force. Une bergère, dont la vue en entrant dans l'étable se porte naturellement sur le corps de l'enfant, clignote les yeux comme il arrive quand on a la prunelle frappée des rayons du soleil. Dès qu'on eut découvert le tableau, je ne pus m'empêcher de faire le même mouvement, tant cet éclat surprend et éblouit. Les herbages, les terrains, enfin tout le détail de l'ouvrage sont d'un coloris, d'un frais, d'un fini, d'une conservation admirables; on dirait que ce tableau est fait d'hier seulement. Aussi ai-je ouï dire aux artistes qu'on n'avait jamais pu deviner quel procédé le Corrège avait employé dans le mélange de ses couleurs. Mais qui pourrait décrire la tendresse, l'agrément, l'affection, la beauté, l'expression du visage, tant de l'enfant que de la mère, qui est presque couchée sur lui pour le caresser. C'est ici: Je vous salue, Marie pleine de grâces, ou il n'y en eut jamais. Enfin, quoi que, à tout mettre dans la balance, il y ait des tableaux plus parfaits que celui-ci, si on me donnait à choisir parmi tous ceux que j'aie jamais vus, je le prendrais sans hésiter, tant j'y ai mis mon inclination. Le duc de Modène m'a dit qu'il conservait le marché par écrit qui fut fait avec le Corrège pour cet ouvrage (il revient à environ 600 livres de notre monnaie, autant que je puis m'en souvenir); et que c'est une fable ridicule que ce qu'ont raconté quelques historiens; savoir qu'on lui donna 200 livres en liards pour le prix de son ouvrage, dont il fut si charmé, n'ayant jamais reçu de si grosse somme, qu'il revint courant chez lui avec cette lourde charge; ce qui lui fit prendre une pleurésie dont il mourut.“ Vgl. Brosse 1922 *Briefe*, Bd. 1, S. 353 (deutsche Übersetzung).

²⁸³ Scaramuccia 1965 [1674] *Finezze*: Reise nach Rom, über Florenz nach Bologna, nach Neapel, über Rom und Loreto nach Venedig, über Padua nach Mantua, Cremona, Brescia, Bergamo, Mailand und in die Lombardei, nach Genua, Turin, nach Mailand zurück über Vercelli, Novara, nach Rom über Piacenza und Parma, Reggio und Modena, zuletzt Ankunft Rom. Vgl. Scannelli 1657 *Microcosmo*, S. 307: „Si potrà vedre dal gustoso di questa professione la superbissima sala del serenissimo duca di Modana, la quale per contenere un singolar epilogo delle più stupende operazioni, dimostra continuamente le vere maraviglie della pittura“, d. h. von Correggio, Veronese, Dossi, Carracci, Tizian, del Sarto.

in Oberitalien gesetzt und die Modeneser Galerie, deren wichtigste Künstler aufgelistet werden, als Höhepunkt und letztes Ziel ihrer Bildungsreise inszeniert, sondern auch das letzte Gemälde im letzten Raum der Galerie theatralisch sakralisiert: Correggios *Nacht* (Abbildung 28).²⁸⁴ Nachdem die beiden Reisenden Tizians *Zinsgrotschen* und Veroneses *Cuccina*-Serie bewundert haben, wird – dem hierarchischen Hängungsprinzip der Galerie entsprechend – der Vorhang der *Notte* gelüftet (Abbildung 28), und sie gehen vor dieser „Quintessenz der guten Manier“ voller Andacht in die Knie.²⁸⁵ Aus oberitalienischer Perspektive konnte also Correggio sogar höher als Raffael eingestuft werden.

Die zweite, wichtigere Schrift ist jenes Inventar der Modeneser Galerie, das Francesco III. 1744 auf Guarientis Wunsch hin vom Abt und Hauslehrer Pietro Ercole Gherardi für die Verkaufsverhandlungen verfassen liess.²⁸⁶ Da Gherardi nicht von der eigentlichen geheimen Funktion seines Inventars unterrichtet worden war und da er sich zu jener Zeit mit dem Modeneser Hof in Venedig aufhielt, ist sein Manuskript zu einer Art kommentiertem Katalog der ausgestellten Werke geworden.²⁸⁷ Gherardis langatmige Verweise auf die Erwähnung der Gemälde in der Kunstliteratur und seine Geschichte der Sammlung hatten den Vorteil, dass sie die Provenienz und den Ruhm der Stücke bereits auswiesen. Sein Inventar folgt strikt der Hängung und repliziert daher die Ordnung der Galerie nach Pendants und aufsteigender Wertigkeit.

Rossi und Guarienti waren beauftragt worden, in Modena Werke jener Maler zu kaufen, die in der Dresdner Galerie fehlten, oder auch Gemälde, die wegen ihrer Grösse sowie der Qualität und Mannigfaltigkeit der Historie herausragten.²⁸⁸ Guarienti hatte eine, wenn auch beschränkte Entscheidungsfreiheit bei der Auswahl der Gemälde und zog als externen

²⁸⁴ Scaramuccia 1965 [1674] *Finezze*, S. 181: „Indice degl' autori delle pitture, che sono nella galleria de serenissimi di Modana. Raffaello d' Urbino, e molti di sua scuola. Titiano. Coreggio. Paolo da Verona: Parmigianino. Tintoretto. Leonardo da Vinci. Pordenone. Alberto Durerio. Palma Vecchio. Bassano il vecchio. Andrea del Sarto. Giorgione da Castel Franco. Sebastiano del Piombo. Annibale Agostino Lodovico Caracci. Guido Reni. Rubens. Michel' Angelo da Caravaggio. Ed' altri eccellentissimi pittori.“

²⁸⁵ Ebd., S. 182: „Quando ecco fù loro alzata la cortina, che tenea coperto quel gran tesoro, all' hora i siti-bondi viandanti di subito si furono genuflessi, e credendo vero il finto, non restarono humilmente d' adorare la sacra rappresentatione della nascita del redentore; s' abbagliarono à tanto splendore, che da un' oscura notte usciva; notte, mà più risplendente del mezzo giorno, mentre in essa ponno discernersi (per mezzo di sì industrie pennellate) tutti e quanti i numeri dell' arte della pittura. All' hora disse il genio al suo Girupeno; questa è ben' ella la verissima quint' essenza della buona maniera, e non è d' uopo andare investigando di vantaggio, poiche in essa stanno nascoste le più pregiate gioie, e tutti i sforzi dell' arte, che già mai nella nostra difficilissima professione si possino imaginare. Mà vedi pure, ò mio seguace, con quali eccessi di cortesia benignamente ti vengono offerte; prendile, anzi rubbale, e tramandale con ogni più intenso affetto nel centro del tuo innamorato cuore. Oh spirito del mio Antonio da Coreggio, e qual mai precettore avesti tù, da cui ne potesti apprendere simili tratti celesti? Mà lasciamo hormai à quest' eroica casa, e noi andianne predicando le di lei eccessive grandezze, ovunque saremo per portarci.“

²⁸⁶ Siehe Anm. 276. Giovanardi 1982 *Vendita*, S. 25: *Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell' Estense Ducal Galleria scritta nell' anno volgare 1744*. Bonsanti 1989 *Galleria*.

²⁸⁷ Allerdings ist die darauf fussende Rekonstruktion der Hängung bei Curti u. Strozzi 1999 *Galleria* unvollständig und fehlerhaft.

²⁸⁸ Winkler 1989 *Ankauf*, S. 37; Winkler 1989 *Acquisto*, S. 37: 7. Januar 1747, Bonaventura Rossi aus Venedig an Brühl: „me riuscito di far qualche degno acquisto per la decoratione della galleria suprema nella Sassonia, che non ci ha pari in tutta l' Europa. Quello mi preme di trovar sempre di quelli autori che mancano nella galleria, o pure sempre migliorarli se si trova o per la grandezza di misure o per qualità o per la varietà di sugetti istorici.“ Vgl. ebd., S. 39: 18. Juli 1747, Bonaventura Rossi in Venedig an Brühl, „di più si vedrà quadri che non vi sono in Galaria di questi autori che supera qualunque autor, anco Rafaelo steso in qualunque genere“.

Kenner Antonio Maria Zanetti hinzu, denn es handelte sich seines Erachtens um extraordinary Stücke, die zu den wichtigsten der Dresdner Galerie gehören könnten.²⁸⁹ Die Verhandlungen lassen erkennen, dass von Anfang an der Erwerb der gesamten oder eines Grossteils der Sammlung im Gespräch war.²⁹⁰ Dennoch sollten nur die besten hundert Werke daraus ausgesucht werden. Wenn Rossi und Guarienti mit einer ähnlichen Namensliste gewünschter Maler ausgestattet waren wie Algarotti, so bot sich die Estensische Galerie als ein Glücksfall an, denn abgesehen von der exzeptionellen Qualität der Stücke, war rund die Hälfte der angebotenen Werke von der Hand der gesuchten Künstler. Hinzu kamen sammlungsbedingt vor allem ein ausserordentliches Konvolut Ferrareser und Modeneser Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, das die Dresdner Sammlung heute noch prägt, sowie einzelne Meisterwerke etwa Guercinos und del Sartos.

Angesichts der Modeneser Hängung sowie der schriftlichen Quellen erstaunt es wenig, dass Correggios *Nacht* (Abbildung 28) von Beginn der Verhandlungen an das wichtigste und teuerste Gemälde im Paket, wenn nicht überhaupt der erste Grund für die Kontaktaufnahme mit dem Hof von Modena gewesen ist. Sich dieses grossen Verlustes bewusst, stellten die Modeneser Unterhändler im Kaufvertrag vom Juli 1745 zur Bedingung, dass eine Kopie der *Nacht* auf Kosten des Käufers angefertigt werde. Mit dieser Aufgabe wurde Giuseppe Nogari betraut, von dem Algarotti bereits 1743 einige *Köpfe* (Abbildung 236) nach Dresden geliefert hatte.²⁹¹ An zweiter Stelle in der Rangliste der Kaufinteressierten stand die Correggio zugeschriebene *Maria Magdalena* Abbildung 110.²⁹² Damit wird deutlich, dass Correggio, der in der Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts bereits als einem Raffael ebenbürtig kanonisiert worden war, dem Geschmack der Dresdner Auftraggeber entsprach.

Einverleibung einer Sammlung: die Modeneser Gemälde in Dresden (1747/50)

Die Modeneser Sammlung zeichnete in den Augen der sächsischen Agenten eine gute Provenienz, eine gefestigte kunsthistorische Einordnung der Stücke sowie eine prestigevolle Reputation aus, die etwa dank etwa eines Scaramuccias auch international bekannt war. Selbstverständlich konnten die Dresdner Agenten umgekehrt a posteriori keine Fehleinschätzungen eingestehen. In diesem Sinne wurden nur ungefähr sieben Gemälde zwischen dem Ankauf und dem ersten vollständigen Inventar von 1750 neu zugeschrieben. Man muss dabei von Aufwertungen sprechen, unter denen zwei hervorzuheben sind: Der als ein Werk

²⁸⁹ Giovanardi 1982 *Vendita*, S. 31: 14. Juli 1745, Bondigli, „il conte Brühl si meraviglia che per ritardo della somma non sia il Guarienti venuto a Modena per il contratto de' quadri e domanda perché nella scelta abbia preferito piccoli e grandi quadri di Giulio Romano“. Winkler 1989 *Verkauf*; Winkler 1989 *Acquisto*, S. 51: Zanetti in Venedig an Brühl, 15. Februar 1753/54, Guarienti habe Zanetti gebeten, die Bilder aus der Sammlung Grimani zu begutachten, „di esaminare accuratamente i dipinti“; „questi pezzi sono veramente eccezionali e tra i più rari, di conseguenza meritano forse il più alto rango nella galleria reale“. Vgl. Spenlé 2005 *Kunstankauf*, S. 242.

²⁹⁰ Giovanardi 1982 *Vendita*, S. 22–23: 24. Juli 1744, Guarienti an Staatssekretär Giuseppe Maria Bondigli in Velletri, will die *Notte* sehen; die gesamte Sammlung im Gespräch.

²⁹¹ Bentini 1998 *Passioni*, S. 406–407, Nr. 156, Inv.-Nr. 281. Zu Gal.-Nr. 589–593 siehe Henning u. Weber 1998 *Blick*, S. 46–47, Nr. 15.

²⁹² Winkler 1989 *Ankauf*, S. 44: ‚Ausländer‘ wohl Rossi, begutachtet die in Modena versteckten Gemälde; kann die *Maria Magdalena* in den Vertrag aufzunehmen. Winkler 1989 *Acquisto*, S. 45: Brief Rossis vermutlich an Heineken, *Nacht* und *Maria Magdalena* besonders wichtig; Voraussetzung für den Kauf sei der Erhalt des Katalogs, dass es sich um Originale handle und dass sie gut konserviert seien. Ebd., S. 46: 17. Juli 1745, Kaufvertrag; die Kopie der *Nacht* gehe auf Kosten des Käufers. Ebd., S. 28; Winkler 1989 *Ankauf*, S. 28: Rossi kann Galerie besichtigen; Correggios *Nacht* im Vertrag.

Garofalos angekaufte *Heilige Georg* (Abbildung 14) wurde nach seiner Reinigung zu einem Werk Raffaels frisiert, und dessen Pendant, der als ein Gemälde Dosso Dossis erworbene *Erzengel Michael* (Abbildung 15), bekam die Autorschaft von Raffaels Schüler Gianfrancesco Penni zuerkannt.²⁹³ Diese Neuzuschreibungen lassen sich mit den in jenen Gemälden zitierten raffaelschen Vorlagen erklären sowie mit dem Drang – vor dem Ankauf der *Sixtinischen Madonna* –, Werke Raffaels zu besitzen. Das Wunschsehen sollte sich in den Galerieinventaren und Katalogen lange halten, nämlich bis zu Giovanni Morellis endgültiger Korrektur in den 1880er Jahren.²⁹⁴ Nur auf Grund jener aufwertenden Neuzuschreibungen lässt sich erklären, warum diese beiden Gemälde 1747 zu Seiten von Garofalos *Bacchanal* gezeigt wurden (Abbildung 260), das selbst nicht nur auf eine Vorzeichnung Raffaels zurückging, sondern, nach Guarientis Einschätzung, sogar von diesem vollendet worden sei.²⁹⁵ 1750 wurden sie in einen Ferrareser Bilderkontext gehängt (Abbildung 281), 1754 und 1765, eher ikonografisch passend, zu Seiten von Correggios *Madonna des heiligen Georg* präsentiert (Abbildung 302 und Abbildung 371), dann 1826, im Rahmen des romantischen Raffaelkultes, als Pendants um die *Sixtinische Madonna* gruppiert (Abbildung 392) und schliesslich 1835, dieser gegenüber, im Raffael- und Correggiosaal ausgestellt (Abbildung 436).

Aus dem Vergleich zwischen der Modeneser Hängung von 1744 und der Dresdner von 1750 ergibt sich, dass die meisten echten oder nachträglichen Modeneser Pendantbildungen übernommen wurden. So blieben echte Pendants beisammen wie etwa Veroneses vier *Cuccina*-Bilder und die *Rochuswunder* Carraccis und Procaccinis (Abbildung 280), der *Heilige Georg* und der *Erzengel Michael* (Abbildung 281), oder auch Garofalos und da Carpis *Venus*-Darstellungen (Abbildung 282).²⁹⁶ Dies betraf auch durch den gemeinsamen Ferrareser Entstehungskontext miteinander verbundene Paare wie den *Ganymed* und den *Traum* (Abbildung 280) sowie die *Gelegenheit* und den *Frieden* (Abbildung 281).²⁹⁷ Auch Altar-

²⁹³ Gal.-Nr. 124 und 125, heute beide Dosso und Battista Dossi zugeschrieben und 1540 datiert. Weniger wichtig: Palma il Vecchio zu Palma il Giovane (Gal.-Nr. 250); von Garofalo zu Dosso Dossi (Gal.-Nr. 130 und 131); von Dosso Dossi zu Tizian (Gal.-Nr. 814); von Perugino zu Andrea del Sarto (Gal.-Nr. 65).

²⁹⁴ Matthäi 1826 *Verzeichnis*, S. 215, Nr. 165: „Dieses Gemälde [Gal.-Nr. 125] wird zwar oben genanntem Künstler [Penni] zugeschrieben, allein es ist höchst wahrscheinlich von Dosso Dossi.“ Hübner 1857 *Verzeichnis*, S. 91, Nr. 61 und 62. Lermolieff 1893 *Studien*, S. „‘Der Erzengel Michael, im Begriff den Drachen zu erlegen’ (No. 79) kam nach Dresden als Werk des Dosso, wurde aber hier umgetauft, um dubitative dem Francesco Penni, il Fattore genannt, zugeschrieben zu werden, wahrscheinlich in Anbetracht der Komposition, welche ganz und gar die raffaelische des nämlichen Gegenstandes ist. Nach meinem Dafürhalten hatten diesmal die Modeneser recht, die Dresdner unrecht, denn das Gemälde ist nicht nur von Dosso’s Geist beseelte, sondern wurde gewiss von seiner Hand auch ausgeführt und zwar wahrscheinlich nach dem raffaelischen Carton, welcher damals noch im Schlosse von Ferrara existierte. ‚Der h. Georg’ (No. 80) ist ein Jugendwerk des Dosso, etwa um 1506 ausgeführt, ehe das Original Raffael’s nach London zum Geschenke für Heinrich VIII. abging. *Die Rüstung Georg’s ist noch vergoldet*. Von Modena als Werk des Garofalo nach Dresden gekommen, wurde das Bild hier ebenfalls Francesco Penni zugeschrieben. Und diesmal scheinen mir sowohl die einen, als die andern unrecht gehabt zu haben; denn auch dies Bild gehört keinem anderen als dem Dosso an, welcher wahrscheinlich im Auftrage seines Herrn das herrliche kleine Original, welches Raffael 1506 für den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt hatte, in grössern Verhältnissen kopierte.“ Zu den beiden Gemälden siehe Weber 2003 *Triumph*, S. 117–121, Nr. 17–18.

²⁹⁵ Siehe unten Anhang *Guarientis Catalogo der Gemäldegalerie (1750)*, Fol. 30 R., Nr. 408: „Opera insigne fatta col disegno di Raffaele, e da lui in molte parti ritoccata“.

²⁹⁶ Gal.-Nr. 224–227 (in Modena jeweils ein Bild pro Raum); Gal.-Nr. 305 und 645 (Raum 3); Gal.-Nr. 124 und 125 (Raum 2); Gal.-Nr. 135 und 143 (Raum 3). Siehe zu den letzten beiden Weber 2003 *Triumph*, S. 137–142, Nr. 27–28. Selbstverständlich auch Guercinos *Evangelisten* (Gal.-Nr. 357–360, Raum 5).

²⁹⁷ Gal.-Nr. 131 und 145 (Raum 2); Gal.-Nr. 142 und 126 (Raum 2). Siehe dazu Katalognummern in Ebd.

bilder ähnlichen Stils oder Formats wurden als Pendants, das heisst als Galeriebilder behandelt, so etwa jene Guido Renis und Annibale Carraccis (Abbildung 280) sowie die gepaarten Stücke von Niccolò dell'Abate und Dosso Dossi (Abbildung 282) sowie von Parmigianino und Correggio (Abbildung 279).²⁹⁸ Schliesslich konnten Meisterwerke derselben Gattung einem direkten *paragone* ausgesetzt werden wie Tizians *Zinsgroschen* und das damals Leonardo zugeschriebene *Bildnis Charles de Soliers*' (Abbildung 281 und Abbildung 16).²⁹⁹ Die nur unvollständig dokumentierte Hängung von 1747, die noch mehr Modeneser Bilder enthalten haben könnte, weist weitere Pendants aus der Estensischen Galerie auf: Annibale Carraccis *Lautenspieler* und *Correggios Arzt*' (Abbildung 258), Tizians *Dame in Weiss* (Abbildung 173) und die *Dame in Trauer* (Abbildung 259), Andrea del Sartos *Abrahamsopfer* und Garofalos *Poseidon und Athene* (Abbildung 260) sowie Leonello Spadas *Amor und David* (Abbildung 262).³⁰⁰

Die Dresdner Agenten hatten sich auf hundert Gemälde zu beschränken, zurück blieben ungefähr sechzig ausgestellte Gemälde. Weder eine vollständige Rekonstruktion des damaligen Modeneser Gemäldebestandes und der entsprechenden Hängung von 1744 ist bisher unternommen, noch ist Johannes Winklers unsichere Identifikation der nach Dresden verkauften Gemälde verifiziert worden.³⁰¹ Zu den Gemälden, die nicht angekauft worden sind, gehören Stücke, die offensichtlich aus formalen Gründen nicht galerietauglich waren, so etwa ehemalige Deckenbilder, nämlich die ovalen, *sotto in su* gemalten *Gottheiten* der Carracci und die rhombischen *Allegorien* Dosso Dossis.³⁰² Dass wichtige Gemälde wie Dosso Dossis *Madonna mit dem Erzengel Michael*, Tintoretts *Madonna mit Heiligen*, der damals Tizian zugeschriebene *Christus mit der Ehebrecherin* oder der für ein Werk Caravaggios gehaltene *Heilige Sebastian* nicht für Dresden erworben wurden, obwohl die Künstlernamen teilweise aufgelistet waren, bleibt hingegen schwer verständlich.³⁰³

²⁹⁸ Gal.-Nr. 322 und 328 (Raum 4); Gal.-Nr. 303 und 304 (Raum 5); Gal.-Nr. 165 und 128 (Raum 2); Gal.-Nr. 160 und 151 (Raum 6). Siehe auch Stilpendants wie die zwei caravaggesken Genreszenen (Gal.-Nr. 413 und 414, Raum 4).

²⁹⁹ Gal.-Nr. 169 und 1890 (Raum 6).

³⁰⁰ Gal.-Nr. 308 und 155 (Raum 4); Gal.-Nr. 170 und 265A (Raum 6); Gal.-Nr. 77 und 132 (Raum 3); Gal.-Nr. 335 und 334 (Raum 4).

³⁰¹ Siehe Oesterreich 1754 *Inventarium*, I, Fol. 13 R., Nr. 136: Dosso Dossi, *Porträt eines Mannes*, Öl auf Holz, 3 Fuss x 2 Fuss 3 Zoll. Vgl. dazu Gherardi *Descrizione*, S. 37–38, Nr. 8. Nicht identifiziert in: Winkler 1989 *Verkauf*, S. 76. Korrektur bei: Weber 2003 *Ferrareser*, S. 45–50 (von Francesco Gandini für den *Recueil* kopiert). Ich danke Martin Schuster für diesen Hinweis. Siehe auch Oesterreich 1754 *Inventarium*, I, Fol. 15 R., Nr. 165; Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*, I. G., Nr. 131, S. 169: Benvenuto Garofalo, *Vermählung der heiligen Catharina mit dem Kind Jesu*, Pappelholz, 1 Fuss und 9 Zoll x 1 Fuss und 2 Zoll. Vgl. dazu Gherardi *Descrizione*, S. 105, Nr. 57, Giulio Romano zugeschrieben. Nicht identifiziert in: Winkler 1989 *Verkauf*, S. 77. Siehe auch Oesterreich 1754 *Inventarium*, I, Fol. 17 R., Nr. 198 (*autore incerto*): 1 Fuss 10,5 Zoll x 1 Fuss 5 Zoll; Gal.-Nr. 309 (Annibale Carracci). Vgl. dazu Gherardi *Descrizione*, S. 27–28, Nr. 2 (Carlo Dolci). Nicht identifiziert in: Winkler 1989 *Verkauf*, S. 76. Noch nicht identifiziert: Gherardi *Descrizione*, S. 37, Nr. 7 (Pietro Faccini, *Heilige Familie*); ebd., S. 139–140, Nr. 69 (Rubens *Bildnis eines greisen Mannes*); ebd., S. 48, Nr. 18 (Bartolomeo Schedoni, Hieronymus).

³⁰² Bentini 1998 *Passioni*, S. 158–163, Nr. 7–11, Inv.-Nr. 172–176 (Dosso Dossi). Ebd., S. 240–243, Nr. 49–52.

³⁰³ Ebd., S. 310–311, Nr. 93, Inv.-Nr. 171 (Dosso Dossi); ebd., S. 330–331, Nr. 103, Inv.-Nr. 237 (Tintoretto); ebd., S. 330–331, Nr. 103 (Tizian), heute als Salviati in Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. E43/M7092; ebd., S. 395–395, Nr. 150 (Caravaggio), heute als Cairo in Tours, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 803.1.22.

Beim Ankauf der Modeneser Bilder handelte es sich um den Transfer eines Galeriekontextes in einen anderen. Die Estensische Galerie war nicht nur materiell mit ihren besten Stücken in Dresden präsent, sondern auch strukturell in der Dresdner Hängung an den Pendants wieder zu erkennen.³⁰⁴ Der Akt der Aneignung einer grossen herzoglichen Sammlung oder gar ihrer ‚Einverleibung‘, wie es in Guarientis Instruktion hiess, wurde im *Catalogo* von 1750 (Abbildung 3) mit der wiederkehrenden Formel „fu di Modena“ dokumentiert und in der Ausstellung der Werke als ein kultureller Machtzuwachs der polnischen Krone gefeiert.³⁰⁵ Dieser wurde nicht zuletzt auch dadurch augenscheinlich, dass die hundert besten Gemälde, das heisst, fast die gesamte Estensischen Galerie auf nur einer der drei Längswände der Dresdner Galerie hätte ausgestellt werden können. Der kanonische Status der Modeneser Gemälde im Dresdner Sammlungskontext lässt sich daran ermes sen, dass 23 von ihnen im ersten Band von Heinekens *Recueil* von 1753 und weitere 14 im zweiten Band von 1757 unter jeweils fünfzig Reproduktionen von Galeriegemälden abgebildet wurden.³⁰⁶

Zwei Dutzend Gemälde Modeneser Provenienz fanden 1750 allerdings nicht den Weg in Guarientis Innere Galerie. Da die vorangegangene Hängung von 1747 nicht vollständig dokumentiert ist, kann nicht eruiert werden, ob manche dieser Bilder in der ersten Hängung präsentiert und dann 1750 aussortiert wurden, sei es aus qualitativen, konservatorischen oder aus Platzgründen. Einzelne Gemälde, wie zum Beispiel Flaminio Torris *Heilige Familie*, erwiesen sich bei näherer Betrachtung in Dresden offensichtlich als zu mittelmässig, um so gleich in der Inneren Galerie ausgestellt zu werden, und ein halbes Dutzend davon scheint noch im Laufe des 18. Jahrhunderts aus den Dresdner Beständen entfernt worden zu sein.³⁰⁷ Zu den Meisterwerken, die 1750 merkwürdigerweise nicht ausgestellt wurden, wie Guercinos *Semiramis*, gehören allerdings einige, wie etwa Girolamo Foraboscos *Frau und Tod*, die auf Grund ihres erotischen Sujets als einer königlichen Kunstsammlung nicht angemessen erschienen sein dürften.³⁰⁸ Diese Dekorumsfrage stellte sich beispielsweise auch Algarotti, als ihm eine lebensgrosse, recht dezente *Venus* von Lorenzo Pasinelli angeboten worden war, beantwortete sie allerdings auf pragmatische Weise: Er hege keine Bedenken gegen den Ankauf, schien ihm doch der König von Polen nicht Papst werden zu wollen, der im Vatikan ohnehin Nackteres besitze.³⁰⁹

³⁰⁴ Zu den Pendants in Modena siehe Weber 2000 *Nacht*, S. 45.

³⁰⁵ Siehe dazu Anm. 262.

³⁰⁶ Heres 1989 *Modena*, S. 60.

³⁰⁷ Gal.-Nr. 376. Vgl. auch Gal.-Nr. 90, 141. Zu den ausgeschiedenen Modeneser Bildern siehe Winkler 1989 *Verkauf*, S. 76–77. Diese Liste ist allerdings zum Teil fehlerhaft.

³⁰⁸ Guercino Gal.-Nr. 362. Forabosco Gal.-Nr. 540. Vgl. auch erotische Gemälde Gal.-Nr. 144, 221, 336, 642.

³⁰⁹ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 11, S. 224–225: „Nella galleria del cardinale Aldovrandi v’ha una bellissima Venere grande al naturale del Pasinelli, e modesta quanto lo può essere; ma il cardinale per qualche suo fine ha detto al suo | agente che se venisse venduta, lo faccia; ora questa sarebbe una gioja per il re, che certamente non pensa a diventar papa, e il papa in Vaticano ha cose assai più nude.“ zum Preis von 1000, „non fa galleria in cent’ anni, se non compera indovinelli“.

Kunstgeschichtliche Vollständigkeit: *gli autori che mancano per compire la galleria* (1748)

Zu den Aufgaben der Dresdner Galerieinspektoren gehörte nicht nur die Pflege der Sammlung, sondern auch die Fortsetzung ihrer Akquisitionstätigkeit als Kunstagenten. So reiste etwa Guarienti 1748 mit einer Instruktion ausgestattet nach Italien und Österreich.³¹⁰ Um die Verkaufspreise niedrig zu halten und die italienischen gesetzlichen Ausfuhrrestriktionen zu umgehen, agierte er unter falschem Namen. Seinen Reisepass für Prag liess er sich 1747 von Brühl auf den Namen ‚Giovanni Peretti‘ ausstellen, einem Anagramm von ‚Pietro Guarienti‘.³¹¹ Wie seine Korrespondenz zeigt, kooperierte er im Fall des Prager Gemäldeerwerbes mit einem gewissen, sonst biografisch nicht nachweisbaren königlichen ‚conseiller‘ Placido Gialdi zusammen, einem Agenten oder Strohmann, den die Forschung irrtümlicherweise für ein Alter Ego Guarientis gehalten hat.³¹² In Venedig suchte Guarienti intensiv nach Gemälden und erwarb dort Meisterwerke wie zum Beispiel Carlo Cignanis *Joseph und Potiphars Weib*.³¹³

Die königliche Instruktion, mit der Guarienti im Mai 1748, zwei Jahre nach seiner Anstellung als Inspektor, ausgestattet wurde, um in Oberitalien Gemälde zu erwerben, hatte er selbst für Brühl vorformuliert und mit einer Liste jener Maler versehen, deren Werke in der

³¹⁰ Magrini 1993 *Guarienti*, S. 186, Anm. 40. Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, Fol. 4 R.: „Guarienti/Mai 1750 in Mestre/Juni/Juli/8. Sept.? 1751 in Venedig/27. Sept.? 1751 in Bologna/seit 24. Sept. 1751 in Wien/15. 9. (oder 10.) 1751 in Venedig, will am nächsten Tag nach Bologna.“

³¹¹ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 3266/4, Fol. 350 R. u. 351 R.; Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 1, Heft 6, Fol. 15 R.: 23. Oktober 1747, Brühl in Hubertusburg an Gialdi, erwähnt Guarienti und entsendet Gialdi nach Wien. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 3266/4, Fol. 353 R.; Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 1, Heft 6, Fol. 15 V.: 30. Oktober 1747, Brühl in Hubertusburg an Guarienti in Dresden, „De crainte, qu’une lettre, que j’écrirois au s.^{er} Gialdi dans le sens indiqué dans la note, que vous m’avez envoyée, ne produisit quelque effet contraire, j’ai jugé à propos, de ne pas faire expedier de pareille lettre, dont je ne crois d’ailleurs pas, qu’il puisse avoir und besoin indispensable.“ Vgl. Magrini 1993 *Guarienti*, S. 186, Anm. 36; Spenlé 2005 *Kunstankauf*, S. 253. Siehe Hübner 1857 *Verzeichnis*, S. 43–44: zu Ankäufen in Prag.

³¹² Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 6, Fol. 2 R., Nr. 4: 23. Juli 1748, Gialdi an Antonio Bertoldi in Warschau, „In seguito della notizia ne portaij [parlai?] al s.^{te} Guarienti, prima della loro partenza da Dresda, come dal biglietto in tedesco li mandaij, che mi fù scritto da Vienna, è che sud.^o sig.^{te} Guarienti mi accertò d’averlo a lei consegnato acìò al dilei arivo lo comunicasse à sua ecc.^{za} il grande ministro maggiore [Brühl], è che in avenire ne dovessi tenere con lei corrispondenza“; erwähnt 69 Gemälde und auch, dass die gesamte Galerie mit 540 Werken erworben werden könne. Ebd., Fol. 3 V., Nr. 5: 3. und 6. Juli 1748, Gialdi in Prag an Guarienti in München und Dresden. Ebd., Fol. 4 R.: 23. Juli 1748, Gialdi in Prag an Bertoldi in Warschau, Nachricht an Guarienti über die 69 Gemälde. Ebd., Fol. 5 R.: 30. Juli 1748, dieselben. Ebd., Fol. 6 R.: 7. August 1748, Gialdi in Prag an Guarienti in Venedig. Ebd., Fol. 7 R.: August 1748, Brief an Gialdi in Prag, erwähnt Guarienti. Ebd., Fol. 7 V., Nr. 8: 20. November 1748, Gialdi in Prag an Guarienti in Venedig. Ebd., Fol. 8 V., Nr. 9: 17. Dezember 1748, Gialdi in Prag an Bertoldi in Warschau, bittet um Geheimhaltung. Ebd., Fol. 9 R., Nr. 10: 19. Dezember 1748, Gialdi in Prag an Bertoldi in Warschau, dasselbe. Schmidt 1921 *Brühl*, S. 67, Anm. 2 (nicht 3): „Damals war der Inspektor der Dresdener Galerie Pietro Maria Guarienti mit einer ihm am 24. Mai 1748 erteilten Instruktion unterwegs, um in Österreich und Italien Bilder zu kaufen. Er unterzeichnet seine Briefe als Placido Gialdi.“

³¹³ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 8, Fol. 1 R. (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. VIIa, Nr. 31–33): 1748, Guarienti in Venedig, „Catalogo di varie e rare piture (1749) mit Preisangaben.“ Schäfer 1860 *Gemäldegalerie*, Bd. 1, S. 68: 2. April 1749, Guarienti. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/5, Fol. 5: 15. September 1749, Brief aus Dresden an Crespi in Bologna, zu Cignani (Gal.-Nr. 387). Vgl. Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 259–260: 17. Dezember 1749, Minelli in Venedig an Brühl, Minelli intrigiert gegen Guarienti, denn Crespi habe über das Gemälde Cignanis zu Recht die Meinung vertreten, dass „non ha creduto acquisto degno di sua maestà per niente“.

Galerie fehlten: *Nota degli autori che mancano per compire la regia galleria di sua maestà* (Liste A). Er habe die Aufgabe, heisst es in der Instruktion, mindestens ein Gemälde eines jeden dieser Künstler zu beschaffen. Die Stücke müssten nicht nur gut erhaltene Originale aus der besten Schaffenszeit jener Maler sein, sondern auch sakrale oder profane Historien darstellen, weil an Porträts und Köpfen kein weiterer Bedarf bestehe, ausser es handle sich um etwas Ausserordentliches und Einmaliges. Der Kunstagent habe zwar sparsam zu sein, doch solle er sich kein kapitaless Werk wegen zwei bis dreihundert Zechinen entgehen lassen. Und obwohl er sich an die Liste zu halten habe, sei ihm erlaubt, auch wertvolle Werke anderer berühmter alter Meister zu erwerben, sogar wenn sie in der Galerie bereits repräsentiert seien. Er müsse wöchentlich oder alle vierzehn Tage Bericht erstatten und dabei den beigelegten geheimen Schlüssel für die Künstlernamen verwenden (Liste B).³¹⁴ Der Schlüssel bestand darin, die Namen der gesuchten italienischen Maler mit solchen nordalpiner Künstler, mit „nomi finti“, zu ersetzen, die mit einiger Sicherheit nicht in Italien zu erwerben waren. Eine weitere Systematik ist in der Verschlüsselung nicht zu erkennen, ausser in zwei Fällen: Der Dresdner Stipendiat in Rom, Anton Raphael Mengs, wird mit Raffael selbst gleichgesetzt, und „il quadro di Parma del Correggio“, nämlich das berühmte, ‚Der Tag‘ genannte Altarbild Correggios (Abbildung 49), mit dem ehemaligen, bereits nach Paris zurückgekehrten Dresdner Hofmaler Louis de Silvestre.³¹⁵ Damit wurden die beiden wichtigsten Dresdner Hofmaler mit dem wichtigsten Meister der Galerie, Correggio, und dem gesuchtesten der alten Meister, Raffael, parallelisiert.

Der Vergleich zwischen Algarottis Liste von 1743 und derjenigen Guarientis von 1748 zeigt, dass Algarottis historisches und museales Verständnis von Kunst Wirkungen zeitigte und die königliche Sammlungspolitik verändert hatte. Guarientis Liste war mit 56 Namen weit länger und vor allem – ein Novum – nach Schulen geordnet: Sie beginnt mit der venezianischen, worauf die römische, die bolognesische, die lombardische und die florentinische Schule folgen. Nicht nur wegen ihrer Aufteilung in drei Lokalschulen, sondern auch numerisch wurden vor allem oberitalienische Künstler gesucht, nämlich 27 im Vergleich zu den 15 der römischen und florentinischen Schule. Die Reihenfolge deutet auch eine Hierarchie an, die von der venezianischen Schule angeführt wird, an die sich die römische anschliesst, zumal der Ankauf eines Gemäldes Raffaels zu den höchsten Prioritäten gehörte. Correggio wurde selbst nicht mehr aufgelistet, weil es angesichts der zahlreichen Modeneser Stücke nur um die Komplettierung der *Nacht* (Abbildung 28) durch den über Jahre betriebenen Ankaufsversuch seines Pseudopendants, des *Tags* (Abbildung 49), ging, der die Liste abschliesst.³¹⁶ Guarientis besondere Kennerschaft und seine Vorliebe für die Malerei seines Vaterlandes kommt auch darin Ausdruck, dass die venezianische Schule, so wie auch zum grossen Teil die bolognesische, präzise chronologisch aufgereiht ist.

Bei Guarientis Liste handelt es sich nicht um eine konventionelle Aufzählung grosser Namen, sondern um einen überlegten Plan für die kunstgeschichtliche Komplettierung der Sammlung. Vergleicht man die Liste Algarottis mit derjenigen Guarientis, fällt auf, dass Tizian und Veronese auf der neuen Liste fehlen, weil man mit der Estensischen Galerie

³¹⁴ Siehe unten Anhang *Guarientis Instruktion* (1748).

³¹⁵ Siehe unten Anhang *Guarientis chiffrierte Liste* (1748).

³¹⁶ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 5, Fol. 1b R. (HstA Cap. VIIa Nr. 31): 25. Dezember 1748, Giovanni Pietro Minelli in Venedig an Brühl, [über Tag von Correggio „mobile di Parma“] [...] confidati con distinzione al sig.^r Pietro Guarienti zelantissimo p. l’aquisto del med.^{mo} [...]. et il detto sig.^r Guarienti ne restò assai contento”.

Meisterwerke ihrer Hand angekauft hatte, wohingegen man an Tintoretto weiterhin keinen Geschmack fand. Giulio Romano, Caravaggio, Ribera waren nun auch in der Galerie zu finden, während ein Gemälde Michelangelos zu erwerben, offenbar als zu müssig erkannt worden war. Solimena war hingegen inzwischen gut vertreten. Der Bedarf an einer Reihe von bolognesischen und lombardischen Künstlern war durch den Modeneser Transfer gedeckt worden, weswegen keine Werke von den Carracci, von Dolci, Procaccini, Reni und Albani mehr aktiv gesucht wurden. Gemälde von Strozzi und Pozzo hatte Algarotti selbst geliefert. Badalocchio fand hingegen gar nicht mehr Eingang in die Wunschlisten der Galerie. Auffällig ist, dass jegliche zeitgenössische Malerei fehlt: Die jüngsten Maler auf der Liste sind Maratti und Celesti, die beide bereits in den 1620er Jahren verstorben waren. Damit wird klar, dass Algarottis Projekt einer Sammlung und Förderung zeitgenössischer Malerei vor allem italienischer Provenienz *ad acta* gelegt worden war, obwohl Guarienti in denselben venezianischen Zirkeln verkehrte wie Algarotti.

Umgekehrt scheint sich Algarottis Forderung, dass die grossen kunstgeschichtlichen Lücken der königlichen Sammlungen mit Ankäufen zu schliessen seien, damit ein Universal-museum entstehe, das die Stilgeschichte der Kunst vor Augen stelle, durchgesetzt zu haben. So empfahl er zum besseren Verständnis des tizianschen Werks und der venezianischen Schule, Gemälde seines Konkurrenten Pordenone, seines Lehrers Giovanni Bellini und eines Begründers der Schule, Vittore Carpaccio, anzuschaffen. Bellini, Mantegna, Carpaccio und Giovanni Battista Cima da Conegliano führen denn auch Guarientis Liste an, Maler, deren ‚trockener‘ Stil dem damaligen Geschmack gänzlich widersprach und die daher nur aus kunstgeschichtlichem Interesse gesucht wurden. Aus diesem Grund ist auch Perugino, der Lehrer Raffaels, in die Liste aufgenommen, Francesco Francia, den Malvasia als ersten Maler des zweiten Teils seiner *Felsina pittrice* aufnimmt, Innocenzo da Imola und Bartolomeo Ramenghi als Wegbereiter der bolognesischen Schule sowie Bramantino, Gaudenzio Ferrari, Boccaccio Boccaccino und Bernardino Luini als Urahnen der lombardischen Schule.³¹⁷ Das Ziel, auch Quattrocentisten zu sammeln, unter denen Bellini und Mantegna die ältesten sind, spricht für ein neues systematisches und kunstgeschichtlich orientiertes Sammeln, das Algarottis Museumsprojekten zu verdanken und von der Forschung bisher nicht in Betracht gezogen worden ist.³¹⁸

Die Renaissance der *primitivi*: Giotto di Bondone, Ercole de' Roberti, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini (1749–1754)

1750 gelang Guarienti der Ankauf der zwei Ercole de' Roberti zugeschriebenen Predellen des ehemaligen Hochaltars der Bologneser Basilika von San Giovanni in Monte (Abbildung 34 und Abbildung 35).³¹⁹ Der Vermittlung dieses und anderer Ankäufe rühmte sich Luigi Crespi,

³¹⁷ Malvasia 1678 *Felsina*, Bd. 1, S. 146–149: zu Imola. Ebd., Bd. 1, S. 132–141: zu Ramenghi. Ebd., S. 38–50: Francia.

³¹⁸ Siehe z. B. Bock 1995 *Collections*, S. 63: „De plus, nous ne pouvons guère parler [à Dresde] d’une politique d’acquisition systématique, fondée sur des critères scientifiques.“

³¹⁹ Schäfer 1860 *Gemäldegalerie*, Bd. 1, S. 70; Hübner 1857 *Verzeichnis*, S. 37–38. Schmidt 1921 *Brühl*, S. 282: „In seinem [Brühls] Auftrag erwarb der Galerieinspektor Guarienti im Dezember 1748 aus der kaiserlichen Galerie in Prag 69 Bilder für 50 000 Taler, darunter Rubens *Schweinsjagd* (Nr. 962) und die beiden Van Dycks (Nr. 1034 u. 1038), und im folgenden Jahre in Italien wichtige Gemälde von Ercole Roberti (Nr. 45 u. 46) und Palma Vecchio (Nr. 188).“ Weber 2003 *Triumph*, S. 91–94, Nr. 5–6: 8. April 1839, Restaurierung.

der sich um die Gunst des Dresdner Hofes bemühte und sich deshalb auch nicht scheute, in seiner Korrespondenz mit dem Premierminister den 71-jährigen, kränkenden Guarienti in ein schlechtes Licht zu stellen.³²⁰ Die beiden Predellen gehörten zwar zu den wenigen von Vasari beschriebenen Werken de' Robertis, die er zudem für besser als die Haupttafel des Altarretabels hielt.³²¹ Doch hätten der altertümliche Stil eines relativ obskuren Meisters und das extreme Querformat der Stücke eindeutig gegen einen Ankauf für die Galerie gesprochen, wenn sie nicht in kunstgeschichtlicher Hinsicht interessant erschienen wären. Besonders der von Vasari gerühmte lebendige Ausdruck der Empfindungen dürfte das entwicklungsgeschichtliche Interesse an de' Robertis Werken geweckt haben, galt doch die *expression des passions* im akademischen Kunstdiskurs als eines der wichtigsten Mittel moderner Malerei.³²² Der den beiden Predellen beigemessene kunstgeschichtliche Wert lässt sich auch an der Dresdner Hängung ablesen: 1750 liess Guarienti die Pendants in die absolute Mitte der Inneren Galerie sozusagen als Predellen unter zwei grosse Werke ausstellen, die Dosso Dossi und Raffael zugeschrieben wurden (Abbildung 281).³²³

Für die neue Wertschätzung von Quattrocentisten wie de' Roberti dürfte auch Francesco Scannelli ausschlaggebend gewesen sein, in dessen *Microcosmo della pittura* von 1657 (Abbildung 128) die italienische Malereigeschichte nicht nur aus dezidiert oberitalienischer Perspektive neu betrachtet, sondern auch auf die ehemalige, sich nun in Dresden befindende Estensische Galerie ausgerichtet wurde: Mantegna, Ercole de' Roberti, Bramantino und Francesco Francia galten Scannelli als Wegbereiter Correggios, des wichtigsten Meisters der Estensischen sowie der Dresdner Galerie.³²⁴ Aus diesem Grund sind auch diese vier Namen auf Guarientis Liste zu finden; allein von Bramantino gelang es nicht,

³²⁰ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/5, Fol. 6 R.: 7. Oktober 1749, Luigi Crespi in Bologna an Heinrich Graf von Brühl, über ein Werk Cignanis; „In oggi che mi veggo privo di risposta dal sig.^r Pietro Guarienti all'ultima mia scritagli, sul principio del passato settembre, toccante questo particolare, trovomi nella necessità di ricorere all'oracolo di v.^{ra} eccellenza per sapere, come debba contenermi“. Ebd., Fol. 6 V.–7 R.: „Colla stessa occasione scrissi pure al sig.^r Guarienti, che di buon grado avrei rilasciati per gli ungari 120 offertimi benignamente | da v.^{ra} eccellenza per suo mezzo, gli due quadri sacri del fù mio padre [Giuseppe Maria Crespi], quantunque siano due delle sue più belle operazioni, che io abbia presso di me“. Ebd., Fol. 7 R.: Er hätte die Gemälde Crespis der Transportkiste des Cignani beilegen können; „A tutto questo non avendo veduta risposta, e dubitando possa essere il sig.^r Guarienti lontano dalla corte“. Ebd., Fol. 8 R.: 14. Oktober 1749, Crespi an Brühl, „per non vedere alcuna risposta dal prefato sig.^r Guarienti, che supponevo lontano da questa corte“; in Briefkontakt mit Smith. Ebd., Fol. 20: 5. Mai 1750, Crespi in Bologna an Brühl, ist dabei, die Madonna della Rosa vom Prelat Paolo Zani zu kaufen, ist aber vom Geldangebot Guarientis verletzt; Guarienti dürfe nichts vom vorliegenden Brief erfahren. (Guarientis Bemühungen um Renis Salomon und Saba in Bologna genannt. Ausfuhrerlaubnis beim Papst zu erfragen. Als hochwertig gelobt. Guarienti habe aber den Ankauf abgelehnt. Peinlich. Guarienti befiehlt für König den Ankauf der Madonna mit der Rose von Paolo Zani. Guarienti verlange 10 %, was Crespi verletzt, weswegen er dies Brühl mitteilt. Soll aber geheim bleiben.) Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 10, Fol. 15 R., Nr. 45: 10. November 1751, Crespi an Brühl; „Il sig.^e Guarienti è stato qui ne scorsi giorni, per due settimane, senza avermi fatto saper nulla di sua venuta, anzi mostrando nepur conoscermi“.

³²¹ Vasari 1906 [1568] *Vite*, Bd. 3, S. 142–143: „Costui, dunque, avendo miglior disegno che il Costa, dipinse sotto la tavola da lui fatta in San Petronio, nella cappella di san Vincenzio, alcune storie di figure piccole a tempera, tanto bene e con sì bella e buona maniera, che | non è quasi possibile veder meglio, nè immaginarsi la fatica e diligenza che Ercole vi pose: laddove è molto miglior opera la predella che la tavola; le quali amendue furono fatte in un medesimo tempo, vivente il Costa.“ Ebd., S. 145: „Ben'è vero che in quel mentre fece alcune altre cose, e particolarmente, che si sa, la predella dell'altar maggiore di San Giovanni in Monte; nella quale fece tre storie della passione di Cristo.“

³²² Kirchner 1991 *Expression*; Montagu 1994 *Passions*.

³²³ 1754 wanderten sie hingegen an eine marginalere Position.

³²⁴ Scannelli 1657 *Microcosmo*, S. 268–273.

Werke zu erwerben.³²⁵ Der Gesandtschaftssekretär Minelli, der Guarienti zuarbeitete, berichtete 1748 aus Venedig, dass „una tavola dell’Andrea Mantegna antichissimo, che fu il maestro del Correggio“, angeboten werde.³²⁶ Dass sich Correggio an Mantegna orientiert habe, wird auch beispielsweise die erste Biografie des Malers, Carlo Giuseppe Rattis *Notizie storiche* von 1781, bekräftigen:³²⁷ Diese Entwicklung lasse sich besonders gut an einem frühen Werk, der Dresdner *Madonna des heiligen Franziskus* (Abbildung 36), erkennen, das noch hart und konturiert sei, aber bereits auch weich, süß und pastos wirke, das aber insgesamt noch etwas vom Stil Mantegnas und Leonardos habe.³²⁸

Anlässlich des Ankaufs der Predellen de’ Robertis konnte Crespi eine *Verkündigung* (Abbildung 37) aus dem Bologneser Santuario dell’Osservanza als Geschenk mit nach Dresden senden. Nachdem die gefälschte Inschrift „Andreas Mantegna Patavinus fecit. A. MCCCCL“ 1840 entfernt und die Tafel Alesso Baldovinetti zugeschrieben worden war, ordnete sie Morelli schliesslich auf überzeugende Weise dem Ferrareser Francesco del Cossa zu.³²⁹ Dass Guarienti von der Zuschreibung oder Bedeutung dieses Werks nicht vollkommen überzeugt war oder zumindest Schwierigkeiten hatte, es als zentrales Stück der Sammlung zu inszenieren, kann daran abgelesen werden, dass er es nicht auf einer der grossen Schauwände ausstellte, sondern an einem gegenlichtigen Pfeiler der Inneren Galerie, wo dieses Werk bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts verharren sollte (Abbildung 396).³³⁰ Mantegna und Carpaccio hob Algarotti als diejenigen Maler hervor, deren Perspektivkunst „grande effetto“ hervorruft.³³¹ Dies ist eben auch eine der Qualitäten, die man – trotz einer die Sicht ver-sperrenden Säule – in der Architekturkulisse von del Cossas *Verkündigung* wieder finden konnte und die Vasari als eine der wichtigsten bildtechnischen Erfindungen der Neuzeit in die Kunstgeschichte eingeschrieben hatte. Bereits 1678 gelangte eine Zeichnung Mantegnas in die Kunstkammer; im Galerieinventar von 1754 ist ein *Christus mit der Dornenkrone* verzeichnet, und weitere Gemälde waren 1755/56 im Gespräch. Das einzige heute als ein Original Mantegnas angesehene Werk der Galerie, die *Heilige Familie*, wurde erst 1876 aus dem Nachlass von Charles Lock Eastlake angekauft.³³²

³²⁵ Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 29 R., Nr. 115: Francia (Gal.-Nr. 132) aus Modena, aber nicht aus der Estenser Galerie. Ebd., Fol. 22 R., Nr. 449: Francia (Gal.-Nr. 48) hier zuerst genannt.

³²⁶ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 5, Fol. 2 R. (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. VIIa Nr. 31): 21. Dezember 1748, Giovanni Pietro Minelli, „una tavola dell’Andrea Mantegna antichissimo, che fu il maestro del Correggio“; über „giorno del Coreggio“. Zu Minelli siehe Spenlé 2006 *Frankreich-rezeption*, S. 308. Zu Minelli siehe Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 185–206.

³²⁷ Ratti 1781 *Correggio*, S. 25: „Dalla scuola del Bianchi [...] passasse il da Correggio a quella di Andrea Mantegna“.

³²⁸ Ebd., S. 92–93: „Quest’opera, benché un po’ dura, e da troppo marcati contorni | circoscritta, ella è ciò non per tanto morbida, e d’un impasto di colori molto soave; ed il tuono generale delle tinte (per quanto s’assicura) tien dello stile del Mantegna, e del Vinci“.

³²⁹ Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*, S. 234, Nr. 350; Woermann 1908 *Katalog*, S. 43; Hübner 1857 *Verzeichnis*, S. 38 u. 82; Weber 2003 *Triumph*, S. 83–85, Nr. 1. Lermolieff 1880 *Werke*, S. 129–130. Vgl. Brons 2004 *Cossa*.

³³⁰ Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 45 V., Nr. 433, Pfeiler P10.

³³¹ Algarotti 1791–1794 *Pittura*, S. 95: „le leggi della prospettiva, alla cui osservazione si vuole attribuire il grande effetto, che fanno alcune pitture del Carpaccio, e del Mantegna; nonché prive per altro di certo artificio: laddove un semplice errore in tal parte guasta talvolta le opere intere di Guido; non ostante la vaghezza, e la nobiltà di quel sovrano suo stile.“

³³² Hantzsch 1902 *Kunstkammer*, S. 278: „Am 7. November [1678] ein Handriss von einem italienischen Maler Andrea Mantegna [sic] von Mailand, welcher von dem Oberhofmaler Bottschild mit aus Italien gebracht worden.“ Gal.-Nr. 51. Hinzu kommt: Oesterreich 1754 *Inventarium*, I, Fol. 23 R., Nr. 285,

Zu del Cossas *Verkündigung* gehörte auch eine Predella (Abbildung 40). Heute wird diese mantegneske *Geburt Christi* ebenfalls Cossa zugeschrieben, nachdem sie im 19. Jahrhundert Paolo Uccello und Pesellino zugeordnet und ihre schlecht leserliche Inschrift „...m florentinus f. A^o MCCCXXXIII“ von Morelli als „eine plumpe Betrugerei“ entlarvt worden war.³³³ Die Predella kam erst 1754 vom Altarblatt getrennt in die Galerie (Abbildung 316), wo sie, auf Grund der gefälschten Signatur, bis 1835 Giotto di Bondone zugeschrieben wurde.³³⁴ Bereits 1752 schickte ein gewisser Lorenzo Antonio Menzoli, der auch ein Werk Mantegnas zu vermitteln suchte, dem König ein Gemälde Giottos aus der Spinellikapelle von Santa Croce in Florenz zur Ansicht.³³⁵ Sich auf Vasaris Geschichte der Kunst stützend hielt auch Algarotti den Maler Giotto, Freund Dante Alighieris, für den „restauratore della pittura“, für den Urvater der neuzeitlichen Malerei, und Giampietro Zanotti schrieb 1758 an Giovanni Bottari, die kränkelnden drei Künste müssten sich auf Cimabue und Giotto zurückbesinnen, um dann vielleicht Raffael und Michelangelo wieder zu erreichen.³³⁶ Sowohl im Falle des angeblichen Mantegna wie auch in demjenigen des vermeintlichen Giotto war das Interesse der Dresdner Galerie an den *primitivi* offenbar so bekannt geworden, dass beide Gemälde den Dresdner *intendenti* mit einer gefälschten Inschrift angeboten wurden.

Nach gescheiterten Versuchen Guarientis konnte Giovanni Pietro Minelli 1749/50, trotz der anschliessenden Intrigen Guarientis gegen ihn, Cimas *Christus* (Abbildung 126) als ein hochwertiges, durch Piazzetta und Nogari zertifiziertes Gemälde Bellinis aus der venezianischen Sammlung Giovanni Domenico Fontes für Dresden erwerben, zumal es neben anderen Übermalungen eine gefälschte Signatur aufwies, wie ein späterer Konturstich belegt (Abbildung 140).³³⁷ Kurz vorher waren sie erfolglos geblieben, als sie ein Gemälde Bellinis

Mantegna *Christus mit der Dornenkrone*. Zu den Gemälden Mantegnas in der Dresdner Gemäldegalerie siehe Henning u. Schölzel 2006 *Mantegna*. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/6, Fol. 28 R.: 17. März 1755, Giovannini in Bologna über Gemälde von Barocci, Imola, Tibaldi, Mantegna, Franceschini, Carracci. Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 336: 22. März 1756, Brühl in Dresden an Zanetti, je ein Gemälde von Mantegna und Cima in Verhandlung.

³³³ Hübner 1857 *Verzeichnis*, S. 82, Nr. 10, „wahrscheinlich“ von Pesellino, nach Quandt von Paolo Uccello. Lermolieff 1880 *Werke*, S. 244–245: toskanisch, „Diese Aufschrift ist eine plumpe Betrugerei.“ Weber 2003 *Triumph*, S. 86–87, Nr. 2.

³³⁴ Matthäi 1835 *Verzeichnis*, S. 3, Nr. 1 (Innere Galerie): Giotto. Allerdings bei Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*: kein Vermerk Guarientis, dass sich ein Werk Giottos in der Galerie befinde.

³³⁵ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, Fol. 30 V.: 17. September 1752, „Florenz. Lorenzo Antonio Menzoli an den Rat Bianconi. M. schickt, da der König nicht kaufe, ohne gesehen zu haben, den bewussten [?] Giotto. Bisher Eigentum der Familie Spinelli“. Ebd., Fol. 35 R.: „Auch einen berühmten Mantegna habe er an der Hand, den der Besitzer aber in Anbetracht der Ungewissheit nicht verschicken wolle.“

³³⁶ Algarotti 1791–1794 *Pittura*, S. 203–204: „Di Giotto restauratore della | pittura fu consigliere e amicissimo il padre della nostra poesia [Dante], che della pratica del disegno raccontasi non fosse ignaro.“ Bottari 1822–1825 *Lettere*, Bd. 4, S. 203: 25. August 1758, Zanotti an Bottari.

³³⁷ Gal.-Nr. 61. Siehe dazu Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 194–200. Siehe ebd., S. 250–251: 3. September 1749, Minelli in Venedig an Brühl, „un quadro del Zambellino con la figura di un Redentore in piedi, e ne fu a contratto il medesimo signor Guarienti, ma senza conclusione; [...Piazzetta und Nogari] sono rimasti sorpresi perché egl'è così bello et intato che pare dipinto adesso; [...] incontrerà con sicurezza il genio di sua maestà.“ Siehe ebd., S. 252: 2. November 1749, Brühl auf Hubertusburg an Minelli in Venedig, teilt die *approvazione* des Königs mit für den Ankauf des *Christus*, sowie der vier Gemälde aus der Sammlung Ruzzini. Siehe ebd., S. 253–254: 29. Oktober 1749, Brühl auf Hubertusburg an Minelli in Venedig, Guarienti habe ein negatives Gutachten über den *Christus* verfasst. Ebd., S. 259–260: 17. Dezember 1749, Minelli in Venedig an Brühl, Joseph Smith habe bei der Finanzierung mitgewirkt. Vgl. ebd., S. 266–267, weitere Dokumente. Rackwitz 1811 *Versuche*, S. 9: signiert mit „IOANNIS BELINI OPERA“. Quandt 1846 *Namenangabe*, S. 33: Inschrift unecht. Quandt 1842 *Zustand*, S. 56: „Christus an-

aus der venezianischen Kirche von San Giobbe zu erwerben suchten.³³⁸ Als dann der *Christus* 1757 unter den besten Stücken der Galerie im *Recueil* publiziert wurde, hob Heineken hervor, dass es sich um ein vorzügliches Beispiel für den Transfer der Ölmalerei von den Niederlanden nach Italien handle, um ein Werk Bellinis und nicht Cimas, wie Ridolfi bestätige, sowie um eine Probe jenes Stils „un peu trop sec“ oder – in Bianconis Übersetzung – „un po’ troppo secco“, den dann die Schüler Giorgione und Tizian überwunden hätten.³³⁹ Auch Winckelmann erwähnte das Werk lobend als „schätzbar wegen des Alterthums“ und Bellini als ersten „unter den Venetianern der in Oel gemahlet“.³⁴⁰ 1754 bot Zanetti aus seiner eigenen Sammlung ein Gemälde Bellinis mit einem barocken Pendant von Giovanni Benedetto Castiglione an: Guarienti habe ihm bereits früher dafür grosse Summen angeboten, angeblich nicht ohne davon selbst profitieren zu wollen.³⁴¹

Dieses Bestreben, den Galeriebestand kunstgeschichtlich bis in das Trecento zu komplettieren, ist für die Geschichte der Sammlungen in Deutschland als erstaunlich früh zu erachten. Erst unter den Direktoren Julius Schnorr von Carolsfeld und Julius Hübner sowie zur Regierungszeit des italophilen Königs Johann sollte diese kunstgeschichtliche Lücke der Dresdner Gemäldegalerie dann tatsächlich, wenn auch nur dürftig geschlossen werden, indem italienische Werke des Tre- und Quattrocento gezielt aus Privatsammlungen angekauft wurden: 1846 aus dem Nachlass Karl Friedrich von Rumohrs, 1857 aus der Sammlung des Dresdner Akademieprofessors Moritz Steinla, 1860 aus dem Nachlass des Sammlers Samuel Woodburn, 1864 aus der Sammlung Johann Gottlob von Quandts, 1873 aus der Wiener Sammlung Johann Christoph Endris’ und 1874 aus der Sammlung Alexander Barkers.³⁴²

geblich von Giovanni Bellini, in Wahrheit aber von Cima da Conegliano, wobei der neuere schlecht darauf gemalte Vorhang weggezogen wurde, hinter welchem eine schöne Landschaft verborgen war.“

³³⁸ Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 248–249: 16. Juli 1749, Minelli in Venedig an Brühl, Guarienti habe den Ankauf dadurch vermässelt, der er seine Kaufabsichten publik gemacht habe, die gegen das geltende Ausfuhrrecht verstießen. Vgl. ebd., S. 250–251: 3. September 1749, Minelli in Venedig an Brühl, „le figure sono parlanti e belle“.

³³⁹ Heineken 1757 *Recueil*, S. 10, Nr. 6: „Le travail de Jean Bellin est précieux, ses couleurs sont brillantes, mais son pinceau n’a pas ce moelleux, ni cette légèreté, qui caractérisent celui des ses illustres disciples. Il est au contraire un peu trop sec, ce qui vient d’une attention trop scrupuleuse, de sa part, à exprimer toutes les choses dans un détail, qui va jusqu’à la minutie, défaut qu’il tenoit de ses prédécesseurs, & dont il n’avoit pas eû le tems de sentir l’abus.“ Ebd., S. 11. Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 189: Die italienische Übersetzung des *Recueil* sei von Bianconi besorgt worden. Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 332: 13. August 1755, Zanetti in Venedig an Brühl, Heineken habe ihm „un disegno“ von Bellinis *Christus* geschickt, vielleicht die Vorzeichnung für den Kupferstich des *Recueil*.

³⁴⁰ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 2.

³⁴¹ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 19, Heft 1, Nr. 7, Fol. 7 R. (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. VIIa, Nr. 36): „Extrait d’une lettre de Zanetti de Venise“; „Toccando al mio quadro di Gio. Bellino, che s. e. primo ministro [Brühl] bramerebbe farne l’acquisto, al che io rispondo con pregarla in primo luogo di rassegnarle il mio humiliss.^{mo} rispetto ad assicurar, che si mai avrò a privarmene, egli sarà suo“; *compagno* von Castiglione. Ebd., Fol. 7 V.–8 R.: „La buona creatura del sig.^r Pietro Guarienti fu da me diverse volte et voleva persuadermi a far negozio con lui di questo quadro per porcia venderlo a sua maestà augusta, e mi ha anche assediato una bella somma de zecchini; ma credo, | ch’egli ne volesse guadagnare altrettanti per lui, ne moi ho voluto ascoltarlo ...“.

³⁴² Siehe zu Hübner: Monschau-Schmittmann 1993 *Hübner*. Zimmermann 1994 *Johann*: zu König Johann von Sachsen. Zum Ankauf eines vermeintlichen Leonardo siehe Weber 1995 *Credi*. Siehe zu Antonellos *Sebastian* Henning 2006 *Antonello*. Siehe Rudloff-Hille 1959 *Italiener* zur italienischen Frührenaissancemalerei in der Dresdner Gemäldegalerie.

Dennoch sollte die ältere italienische Schule die „schwächste Seite der Dresdener Galerie“ bleiben, wie der junge Wilhelm von Bode 1873 bemerkte.³⁴³

Wunschlisten (1748–1754)

Guarientis Liste der zur Vervollständigung der Galerie nötigen Maler umfasst, neben den erwähnten Quattrocentisten, auch spätere Künstler, deren Nachfrage auf ein kunstgeschichtliches Bewusstsein und nicht auf Bedürfnisse des Sammlergeschmacks oder auf das Angebot des Kunstmarktes zurückzuführen sind.³⁴⁴ Guarienti und seine Auftraggeber folgten allein der Kunstgeschichte Vasaris, wenn sie Raffaels Konkurrenten Fra Bartolommeo, den Mosaizisten Davide und den Tafelmaler Ridolfo Ghirlandaio – und nicht den berühmteren Freskanten Domenico – und vor allem den als Maler viel gescholtenen Vasari selbst auf die Wunschliste nahmen; und ebenso, wenn die römische Schule mit Freskenmalern wie Perino del Vaga und den Brüdern Zuccaro vervollständigt werden sollten, auch wenn ihre manieristischen Werke sich im 18. Jahrhundert keiner Beliebtheit erfreuten. So dürften auch die Gemälde von Franciabigio, Bacchiacca und Vasari zur Zeit Guarientis in die Galerie gelangt sein.³⁴⁵

Auf Malvasias *Felsina pittrice* geht hingegen die Auswahl von Bologneser Malern wie Pellegrino Tibaldi, Lorenzo Sabatini und Orazio Sammacchini zurück, die zusammen mit Werken von Bartolomeo Passarotti und Lavinia Fontana in jenen Jahren erworben wurden oder zumindest erstmals in Guarientis Hängung von 1750 auftauchten und die vor allem die Funktion erfüllten, die Kunst vor den Carracci, die selbst einen Schwerpunkt der Galerie ausmachten, zu repräsentieren.³⁴⁶ Mit Domenichino, Cavedone, Canlassi, Cantarini und Cignani, die zum Teil angeschafft werden konnten, wurden hingegen ihre Nachfolger gesucht.³⁴⁷ Den Bestand an – im weitesten Sinne – lombardischer Malerei auf das späte 16. und frühe 17. Jahrhundert zu erweitern, und zwar auch mit sekundären Malern wie Callisto Piazza, Giulio Campi, Giovanni Paolo Lomazzo, Giovan Battista Trotti, Pier Francesco Morazzone sowie Daniele und Giovanni Battista Crespi, ist als ein Versuch zu werten, die oberitalienische Kunstlandschaft, sozusagen das Umfeld Correggios, weiter zu erschliessen, was allerdings so gut wie nicht gelang und auch nicht weiter versucht wurde.³⁴⁸

Bei der Empfehlung venezianischer Meister konnte sich Guarienti nicht nur auf Carlo Ridolfis *Meraviglie dell'arte* von 1648 stützen, sondern seine eigene lokale Kennerschaft unter Beweis stellen, die sowohl bei seiner Nennung von grossen oder bekannten Namen wie Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo, Andrea Meldolla und Gianbattista Moroni zum Aus-

³⁴³ Bode 1873 *Hübner*, S. 197: „Die schwächste Seite der Dresdener Galerie bildet die ältere italienische Schule. Statt dies offen anzuerkennen, macht der Verfasser den Versuch, für die kleine Zahl mittelmässiger Arbeiten des Trecento und Quattrocento die bedeutendsten Meister dieser Zeit verantwortlich zu machen.“

³⁴⁴ Vgl. dazu Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 179–184.

³⁴⁵ Franciabigio (Gal.-Nr. 75); Bacchiacca (Gal.-Nr. 80); Vasari (Gal.-Nr. 85). Vgl. Ebd., S. 250–251: 3. September 1749, Minelli in Venedig an Brühl, Guarienti erinnere daran, Gemälde von Vasari, Palma il Vecchio und Veronese zu besorgen. Siehe ebd., S. 252: 2. November 1749, Brühl auf Hubertusburg an Minelli in Venedig, teilt die *approvazione* des Königs mit. Siehe ebd., S. 289: 14. Juli 1752, Minelli in Venedig an Brühl, Angebot von zwei Gemälden Vasaris sowie eines von Palma il Vecchio, die Guarienti anlässlich seines Venedigaufenthaltes 1750 gesehen, aber nicht gekauft habe. Siehe ebd., S. 290: Brühl in Warschau an Minelli in Venedig, in Bezug auf diese Gemälde wie auf dasjenige Bellinis, „la m. s. non intende per ora di rendersi possessore“.

³⁴⁶ Sabatini (Gal.-Nr. 119); Sammacchini (Gal.-Nr. 117); Passarotti (Gal.-Nr. 116).

³⁴⁷ Canlassi (Gal.-Nr. 374); Cantarini (Gal.-Nr. 382); Cignani (Gal.-Nr. 387).

³⁴⁸ Vgl. Cairo (Gal.-Nr. 646).

druck kommt als auch bei derjenigen von zweit- bis dritrangigen Künstlern wie Alessandro Moretto, Battista Angolo del Moro, Domenico Brusasorci und Giovanni Contarini, die auch nicht Eingang in die königliche Galerie fanden.³⁴⁹

Guarientis Ankaufspolitik, die auf Algarottis Museumsvision beruhte, machte sich auch Crespi zu eigen, der in die Fussstapfen Guarientis zu treten strebte. Anlässlich seines Dresdenaufenthalts 1752 empfahl er sich dem König als Kunstagent mit dem Hinweis darauf, welche *autori* der Galerie noch fehlten. Er habe die Galerie mehrfach besucht, und die folgenden Künstler würden sie vervollkommen: Raffael, Domenichino, Alessandro Tibaldi, Francesco Tiarini, Barocci, Simone Cantarini, Francesco Gessi, Flaminio Torri, Denys Calvaert, Donato Creti, Giovanni Gioseffo dal Sole, Vasari, Leonello Spada, Guido Canlassi und Orazio Sammacchini.³⁵⁰ Abgesehen von Raffael, Vasari und Barocci stellte Crespi damit eine Liste zusammen, die allein Vertreter der Bologneser Schule enthielt, die ihm in der Galerie, etwa im Vergleich zu der vorhandenen Anzahl grosser Altarbilder der Carracci, unterrepräsentiert erschienen und die ihm, dem Bologneser, zu vermitteln leichter gefallen wären. Nachfolger Guarientis als Kunstagent sollte allerdings, auf Betreiben Bianconis, der Maler und Restaurator Carlo Cesare Giovannini werden, ein Vertrauter Guarientis.³⁵¹ So war Giovannini 1754 in intensivem Briefkontakt mit Branchetta, Zanetti und de' Rossi, um in Bologna Gemälde Innocenzo da Imolas und Bagnacavallos zu erwerben.

Nach Guarientis Tod wurde die Schliessung der Lücken der Galerie fortgeführt, denn 1754 waren Gemälde von Mantegna, Perugino, Agostino und Ludovico Carracci sowie Innocenzo da Imolas weiterhin gefragt.³⁵² So bemühten sich Giovannini und Branchetta 1754 darum, ein Gemälde da Imolas zu erwerben, das aber wegen seines öffentlichen Aufstellungs-ortes in San Giacomo Maggiore zu Bologna – kurz nach dem skandalumwitterten Ankauf der *Sixtinischen Madonna* – schwer zu erhalten war.³⁵³ Ein Jahr später scheint der Bischof von Bologna den Kauf verhindert zu haben.³⁵⁴ Interessant war dieser sekundäre Maler vermutlich deswegen, weil er als Bologneser zugleich ein Imitator Raffaels gewesen war und ein Werk von ihm zwischen zwei Dresdner Sammlungsschwerpunkten vermittelt hätte. Ein Jahr später berichtet Giovannini, dass Guarienti seinerzeit versucht habe, ein schlecht erhaltenes Gemälde

³⁴⁹ Schiavone (Gal.-Nr. 274 u. 275)

³⁵⁰ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/5, Fol. 69: 11. August 1752, Crespi in Dresden an Brühl, an den König gerichtet, „Nell’occasione poi di avere più volte riveduta la real galleria, siccome l’hò veduta mancante di alcuni auttori, i quali se vi fossero, la renderebbero perfetta, io mi offerisco in poco tempo di provederli”; „Gli auttori, che mancano, sono: Raffaello: Domenichino: Tibaldi: Tiarni: Baroccio: Cantarini: Gessi: Torre: Dionigio Calvari: Creti: Gian Giuseppe dal Sole: Giorgio Vasari: | Leonello Spada: Guido Cagnacci: Samachini: e qualch’altro, che ora non hò presente, ma di cui se ne farebbe esatto cattalogo.”

³⁵¹ Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, 308–310: zu Giovannini.

³⁵² Roversi 1969 *Traffianti*, S. 94–96: 11. März 1754, Giovannini in Dresden an Branchetta.

³⁵³ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/6, Fol. 1 R.: April 1754, Branchetta in Bologna an Giovannini in Dresden, über da Imola im *Monastero del Corpus Domini*, Beschreibung und Beurteilung. Ebd., Fol. 2 R.: 2. April 1754, Zanetti in Bologna an Giovannini in Dresden: über da Imola. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/6, Fol. 14 R.: 3. September 1754, Giovannini in Bologna, Extrakt, „sarà necessaria molta destrezza, essendo opera esposta in pubblico”, mit Raffael zu vergleichen. Ebd., Fol. 14 V.: 26. Mai u. 15. Juli 1754: „piccoli quadretti compagni” von da Imola stünden in Rom zum Verkauf.

³⁵⁴ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/6, Fol. 17 R.: 28. Juni 1755, Giovannini an Brühl, ein da Imola und ein Calvaert angeboten, aber neuer Bischof von Bologna habe alles ruiniert; weitere da Imola in Rom, Calvaert in Parma.

des ebenso sekundären Bagnavacallo zu erwerben; ein besseres, vollständig raffaeleskes erwarb Giovannini dann selbst für Dresden im Ospedale dei Pellegrini.³⁵⁵

1754 schickte Brühl eine Liste an Anton Maria Zanetti in Venedig, die die Namen derjenigen Künstler enthielt, deren Gemälde der König für die Galerie wünschte. Auf Grund der bis dahin durch Neuerwerbungen gefüllten Lücken erscheint sie wesentlich kürzer als diejenige Guarientis von 1748.³⁵⁶ Venezianer wie Carpaccio, Sebastiano del Piombo, Moroni, Moretto, Angolo del Moro, Brusasorci und Contarini wünschte August III. offenbar gar nicht mehr, war ihr kunsthistorischer Wert doch eher einem Kompatrioten wie Guarienti bewusst. Übrig blieben Cima, der wegen der unsicheren Zuschreibung des *Christus* Neugier erweckte, sowie Lotto und neu der 1740 verstorbene Antonio Balestra, der als der Lehrer des damals in Dresden erfolgreichen Pietro Rotari auf Interesse gestossen sein dürfte, hatte ihn doch Algarotti Jahre zuvor ohne Erfolg empfohlen. Auch die Maler der römischen Schule, die noch zu erwerben waren, wurden auf Perino, Sacchi und vor allem Barocci reduziert, dessen Gemälde vermutlich dank ihres correggesken Stils beim König begehrt waren.³⁵⁷ So wie auf die Gebrüder Zuccaro wollte man auch in Bereich der Bologneser Malerei auf Manieristen wie Sabatini, Sammacchini oder Tibaldi verzichten und suchte stattdessen weiter nach Gemälden von da Imola, Bagnacavallo, Domenichino und Calvaert. Auch hatte man eingesehen, dass es schwierig werden würde, Gemälde von Davide und Ridolfo Ghirlandaio zu erwerben, und wünschte sich nur noch ein Werk des Raffaelkonkurrenten Fra Bartolommeo und des Kunsthistoriographen Vasari. Auch die Wunschliste lombardischer Malerei, die Guarienti auf Grund seiner Kenntnisse und der Kunstliteratur zusammengestellt hatte und die deswegen einige sekundäre Namen enthielt, wurde radikal abgespeckt.³⁵⁸ Zanetti antwortete Brühl, nur Balestra und Perino seien leicht zu kaufen, die anderen seien jedoch „difficilissimi a trovarsi“.³⁵⁹

Ein Jahr später konnte Zanetti dem König eine Liste von Gemälden vorlegen, die er und seine Mittelsmänner in Italien ausfindig machen konnten und die allerdings in nur einem Maler, Balestra, mit derjenigen des Königs übereinstimmte. Die Gemälde der Klassiker Raffael, Veronese, dessen Bruder Carlo Caliari, del Sarto sowie diejenigen Dolcis und

³⁵⁵ Gal.-Nr. 113, heute Girolamo da Treviso zugeschrieben, Kriegsverlust. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/6, Fol. 6 R. (Posse Nachlass Bd. 20, Fol. 3 V.): 9. Mai 1754, Giovannini in Dresden an de' Rossi, über da Imola; „Mi propongono un'altra tavola del Bagnavacallo, ma io so che un tempo era bella ma ora è tutta rovinata e ritoccata ed io medesimo in Bologna disuasi il fù sig.^r Pietro Guarienti che voleva comprarla avendola veduta solamente in alto e a un debole lume.“ Perini 1998 *Bianconi*, S. 58.

³⁵⁶ Vgl. unten Anhang *Guarientis Liste fehlender Maler (1748)*.

³⁵⁷ Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 305: 3. Oktober 1753, Minelli in Venedig an Brühl, „Ora inteso come fui delle premure di s. m., vivente il sig.^r Guarienti, di avere un originale Barozzi, così da qualche tempo con desterità coltivai il maneggio“. Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, Fol. 30 V.: 25. Oktober 1751, Heineken an Guarienti, „der König will nicht zuviel zahlen“; „Der König wünscht sich vor allem, dass G. einen Raffael u. einen ‚Parucas‘ (Barocci?) finden soll.“

³⁵⁸ Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 311–312: Brühl in Dresden an Antonio Maria Zanetti in Venedig, 4. März 1754. Ebd., S. 312: Beilage, Liste der vom König gewünschten Bilder: „*Scola romana*: Federico Barozzi, Perin del Vaga, Andrea Sacchi. *Scola veneziana*: Gio: Batt: Cima da Conegliano, Lorenzo Lotti, Antonio Balestra. *Scola bolognese*: Inocenzo da Imola, Batt. Ramigi detto il Bagna Cavallo, Domenicho Zampieri detto Domenichino, Dionisio Calvart. *Scola firentina*: Fra Bartholomeo della Porta di S: Marco, Giorgio Vasari. *Scola lombarda*: Bramantino, Giulio Campi, Gio: Paolo Lomazzi.“

³⁵⁹ Ebd., S. 314: 4. März 1754, Zanetti in Venedig an Brühl, „Lessi l'indice de maestri che mancano a compire la reale, magnifica, e non mai abbastanza comendata galleria, che non hà pari nel mondo tutto“.

Sebastiano Riccis scheinen weiterhin auf Augusts Interesse gestossen zu sein, wohingegen er die Namen von Dürer, Sassoferrato, Schiavone, Strozzi, Carpioni, Liberi und Giordano durchstrich.³⁶⁰ Der Ankauf dieser Bilder fand jedoch aus unbekannten Gründen nicht statt.

Einerseits lässt sich mit diesem Listenabgleich nachweisen, dass August III. die Auswahl der Galeriegemälde durchaus mitbestimmte und dem Gedanken einer kunsthistorischen Vollständigkeit der Sammlung eine nur mindere Priorität gab. Andererseits zeigt sich, dass es sehr schwierig war, eine Kunstsammlung mit gezielten Erwerbungen zu einer Repräsentation des kunsthistoriografischen Kanons zu komplettieren.³⁶¹ Heineken jedenfalls sollte im *Recueil* von 1757 die Galerie als so reichhaltig und für kunstgeschichtlich so vollständig anpreisen, dass es fast keinen bekannten Meister gebe, der darin nicht durch ein Werk vertreten sei, sodass der connoisseur sich eine „idée complète“ von der Vollkommenheit der Malerei machen könne.³⁶²

Kennerschaft ausgestellt: Guarientis Hängungen von 1747 und 1750

Auf Grund der damaligen ästhetischen Präferenzen waren es in der Mehrzahl grossformatige Historiengemälde der italienischen Schule, die Guarienti 1747 erstmals in der neu eingerichteten Inneren Galerie des ehemaligen Stallhofs präsentierte.³⁶³ Als der König 1750 auf die Fertigstellung der Galerie drängte, deren Bestand inzwischen weiter angewachsen war und restauriert sowie einheitlich gerahmt werden musste, wies er Guarienti an, ein neues Verzeichnis der Gemäldesammlung zu verfassen, das heute noch erhalten ist und einen Höhepunkt der Geschichte der europäischen Kunstsammlungen dokumentiert.³⁶⁴

Catalogo dei quadri di sua maestà

Das Inventar von 1750, der *Catalogo dei quadri di sua maestà* (Abbildung 3), der bisher nur punktuell für die Erforschung der Dresdner Bestände genutzt worden ist, weicht auf Grund seines kennerschaftlichen Charakters und als Ortsverzeichnis der ausgestellten Werke von den herkömmlichen Inventaren ab und kann auf Grund seiner spezifischen Informationsstruktur

³⁶⁰ Ebd., S. 325–327: 23. April 1755, Zanetti in Venedig an Brühl, Liste der Gemälde, die er besorgen konnte. Ebd., S. 328–329: Durchstreichungen.

³⁶¹ Staszewski 1996 *August III.*, S. 52 und S. 78. Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 317–318: 13. April 1754, Andrea Gerini in Florenz an Zanetti, bezieht sich auf Federico Zuccaro, zwei Gemälde von Vasari; in Rom werde nach Barocci, Sacchi und Domenichino gesucht, aber noch nicht gefunden. Vgl. Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, Fol. 35 R.–V.: 6. September 1754, „Florenz. Gerini [sic] an Brühl. Ein grosser Fra Bartolommeo soll für 1000 Zechinen zu haben sein. G. will sich um ein grosses historisches Bild von Domenichino bemühen. Ferner schweben Verhandlungen über einen Barocci. G. hat nach Rom geschrieben wegen eines Andrea Sacchi. (Bilder von Bramante, G. P. Lomazzi, Giulio Campi, Cima, J. da Imola, Bagnacavallo, | Calvaert seien hier nicht vorhanden [...]).“

³⁶² Heineken 1757 *Recueil, Avertissement*, unpag.: „Nôtre galerie roïale est certainement telle, qu’elle peut donner à tout connoisseur que ce soit, une idée complète, jusqu’où ces grands maitres ont porté la perfection de la peinture. Il n’a presque existé aucun peintre célèbre, dont on ne voie quelque morceau dans cette galerie. Les vrais amateurs, qui cherchent à faire des progrès, ou a se perfectionner dans la connoissance des différentes manieres, peuvent à présent la consulter avec fruit autant que toute autre galerie de l’Europe.“

³⁶³ Siehe unten Anhang *Riedels Tagebuch (1744–1760)*.

³⁶⁴ Guarienti 1750 *Catalogo*. Siehe zum Auftrag Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, Fol. 27 R.–28 R. Vgl. ebd., Bd. 21, Heft 1, Fol. 2 R.

als ein Vorläufer des ersten, 1765 gedruckten Galeriekatalogs angesehen werden.³⁶⁵ Das erste Inventar des gesamten kurfürstlichen Gemäldebestandes, das sich von der Tradition der gemischten Kunstkammerinventare emanzipierte, war vom Inspektor Johann Adam Steinhäuser 1722 verfasst und bis 1747 um Neuerwerbungen laufend ergänzt worden (Abbildung 41).³⁶⁶ Es listete rund 3600 Gemälde nach ihrem Aufbewahrungsort auf. Ihre Einteilung nach den Qualitätsklassen A und B sowie die Nennung der Provenienz und Originalität der Werke zeichnet dieses Dokument als ein klassisches Inventar aus. Auch der Extrakt, den Steinhäuser 1741 davon erstellte und der die Gemälde nach Bildgattungen und Bildinhalten ordnet, deutet darauf hin, dass diese Inventur den Gemäldebestand sowohl dokumentieren als auch durch Identifizierung, Lokalisierung und Klassifikation zugänglich und für die höfische Repräsentation nutzbar machen sollte.

Auf Grund der fortlaufenden Kunstankäufe, die eine stetige Umhängung der Werke verlangten, verzichtete Guarienti auf eine ortsabhängige und bald wieder hinfällige Neu-nummerierung. Dafür lokalisierte er die Gemälde topografisch in der Galerie, im Kabinett und im Paradeschlafzimmer des Königs. Die Nennung der Gemälde folgt in Leserichtung der Hängung, die in einzelne senkrechte Divisionen gegliedert war. Guarientis Schwerpunkt lag im *Catalogo* auf der Zuschreibung der Werke an Meister und Schulen und auf der Identifikation und Beschreibung der Bildinhalte. Sein sorgfältig verfasster und topografisch geordneter *Catalogo* sollte daher dem damals in Warschau residierenden König nicht nur einen Überblick über den Bestand seiner neu eingerichteten Sammlung geben, sondern auch ein Bild von ihrer aktuellen Hängung vermitteln. Wie die Quellen bestätigen, ist er nicht als das Fragment eines Gesamtinventars zu verstehen, sondern als ein vollständiger Katalog der 1750 ausgestellten Werke.³⁶⁷ Es ist möglich, dass er als Vorbereitung für die Veröffentlichung eines Galeriekatalogs erstellt worden war. Damit wäre er zeitgleich mit Jacques Baillys *Catalogue des tableaux du cabinet du roi* entstanden, der die Gemäldesammlung des Palais du Luxembourg beschreibt.³⁶⁸ Das erste gedruckte Dresdner Verzeichnis der ausgestellten Werke sollte schliesslich erst 1765 erscheinen.³⁶⁹

Es ist hervorzuheben, dass Guarienti seine Inventareinträge stark formalisiert hatte: alte Inventarnummer, neue Inventarnummer, Künstlername, Beiname, Format, Bildträger, Pendantangabe, Bildvordergrund, Bildhintergrund, Qualitätsurteil, Provenienz, Höhe, Breite. Die Zuschreibung erfolgt durch die Nennung des Geburtsnamens, des Beinamens (*detto il ...*), der Schulbezeichnung (*Scuola bolognese*) oder der Vorlage (*copia di ...*). Das Format ist als *quadro* oder *tondo* angegeben, und bei vielen Porträts beginnt der Eintrag mit *Ritratto di ...* Die Bildträger sind *tavola*, *tela* oder *rame*, worauf der Hinweis auf ein vorangegangenes Pendant folgt (*suo compagno*). Die kurzen Bildbeschreibungen sind ikonografisch präzise und ihr Vokabular sachlich und standardisiert. Bei der Beschreibung des Bildvordergrunds werden

³⁶⁵ Guarienti 1750 *Catalogo*. Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*. Zu den Inventaren und Katalogen der Gemäldegalerie siehe: Posse 1929 *Dresden*, S. XXXI–XXXIV und Hipp 2005 *Kataloge*. Vgl. z. B. Steinhäusers Inventar: Steinhäuser 1722–1728 *Inventar*. Siehe Nutzung z. B. bei Mayer-Meintschel 1995 *Rubens*, S. 171–174, 366–367.

³⁶⁶ Steinhäuser 1722–1728 *Inventar*. Zu Steinhäusers Todesjahr siehe Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 202, Anm. 246.

³⁶⁷ Vgl. z. B. Heres 1989 *Modena*, S. 60: Inventar von 1750 sei unvollendet.

³⁶⁸ Bailly 1750 [1750] *Catalogue*. Vgl. Lépicicé 1752–1754 *Catalogue*.

³⁶⁹ Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*. Zu den Inventaren und Katalogen der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister siehe: Lieber 1979 *Verzeichnis*. Posse 1929 *Dresden*. Hipp 2005 *Kataloge*.

die lebensgrossen Figuren (*figure al naturale*) entweder als in ganzer (*figura grande*) oder in halber Körpergrösse (*mezza figura*) bezeichnet. Den Bildhintergrund nennt er abstrakt einen *campo*, der schwarz (*campo scuro*) sein oder ein Zimmer (*campo di camera*), Architektur (*campo di architettura*), eine Landschaft (*campo di paese*) oder einen Himmel (*campo d'aria*) darstellen kann. Darauf folgt in manchen Fällen ein Qualitätsurteil (*opera insigne*) oder eine Präzisierung des Personalstils (*opera fatta in gioventù*). Schliesslich gibt Guarienti, soweit ihm bekannt, über die Provenienz des Gemäldes Auskunft (*fu di ...*). Die Einträge enden mit einer Massangabe in rheinischen Fuss und Zoll. Die Verbindung einer strengen Systematik, die der eindeutigen Identifizierung des Gemäldes dient, mit einer ausformulierten Bildbeschreibung, die das Gemälde verständlich macht, in Erinnerung ruft und qualitativ bewertet, macht Guarientis *Catalogo* zu einem Zwitter von Sammlungsinventar und Galeriekatalog.

Darüber hinaus ist auffällig, dass die Inventarnummern des *Catalogo* nicht progressiv geordnet sind, sondern einem anderen Zusammenhang entstammen müssen: Sie gehen auf ein vorheriges, heute verlorenes Inventar zurück, das sich in das Jahr 1747 datieren lässt. Es handelt sich dabei aber nicht um jenes Zugangsinventar, das ab 1747 die Neuerwerbungen aufnahm und mit Inventarnummern versah.³⁷⁰ Das verschollene Inventar, das Guarienti 1747 verfasste, lässt sich auf Grund des *Catalogo* fast vollständig rekonstruieren, indem man seine Struktur analysiert und die Einträge nach den Inventarnummern sortiert.³⁷¹

Die Logik des Inventars

So wie der erhaltene *Catalogo* folgte auch das verschollene 1747er Inventar der neuen Hängung der Gemälde in der Inneren Galerie sowie derjenigen im königlichen Gemäldekabinett und im Paradeschlafzimmer des Residenzschlosses. Da nicht alle Gemälde der Inneren Galerie zwischen 1747 und 1750 umgehängt worden waren, stimmt zum Beispiel der Standort der ersten italienischen Gemälde in den zwei Verzeichnissen überein.³⁷² Beide Listen beginnen sogar mit demselben, damals Jacopo Tintoretto zugeschriebenen Altarbild (Abbildung 258 und Abbildung 279), das den Eingang in die Innere Galerie markiert.³⁷³ Auf die Eingangswand folgen die drei Hauptwände der Galerie, auf denen die meisten der in Modena erworbenen Stücke ausgestellt waren.³⁷⁴ Diese drei repräsentativen Wände wurden zwar 1750 zum grossen Teil umgehängt, doch blieben einzelne Bildergruppen erhalten. Die Auswahl der für weniger wichtig gehaltenen Gemälde, die an den Pfeilern der Galerie hingen, veränderte sich hingegen kaum.³⁷⁵

Bis zu diesem Punkt bleibt die räumliche Logik der Nummerierung bestehen. Die darauf folgenden Gemälde scheinen auf den ersten Blick zusammenhangslos, doch lassen sich die meisten als jene identifizieren, die 1749 aus der kaiserlichen Galerie zu Prag erstanden werden konnten.³⁷⁶ Darauf folgen Stücke verschiedener Schulen, von denen manche mit

³⁷⁰ Siehe zum Zugangsinventar Weber 2005 *Gemäldeinventar*.

³⁷¹ Siehe unten Anhang *Transkript*.

³⁷² Inv.-Nr. 1–13.

³⁷³ Inv.-Nr. 1 (Gal.-Nr. 283A, Kriegsverlust). Heute Domenico Tintoretto zugeschrieben (Woermann 1908 *Katalog*, S. 126). Wie auch in anderen Hängungen der Dresdner Gemäldegalerie ist auf Grund der grossen Anzahl Gemälde auf den Wänden die Positionierung der Türen schwer zu rekonstruieren.

³⁷⁴ Inv.-Nr. 14–71, 72–117, 118–202, 203–208.

³⁷⁵ Inv.-Nr. 209–293.

³⁷⁶ Inv.-Nr. 295–358.

„copia di“, „maniera di“ oder „scuola di“ bezeichnet werden und als zweite Garnitur einem Gemäldevorrat angehört haben dürften.³⁷⁷ Dann werden – wiederum *en bloc* – zahlreiche Werke aufgelistet, die Guarienti und seine Kollegen 1748/49 in Bologna und Venedig erworben hatten.³⁷⁸ Eine darauf folgende, numerisch sehr lückenhafte und wohl ebenfalls dem Vorrat zugehörige Reihe von Gemälden unterschiedlicher Schulen weist darauf hin, dass mehr als die Hälfte des Bestandes, der 1749 inventarisiert worden war, bis 1750 aussortiert oder verlagert wurde.³⁷⁹

Diese zahlreichen Stücke waren wahrscheinlich in einem Raum der Galerie deponiert oder aber temporär und in Gruppen in der Äusseren Galerie gehängt oder gelagert worden.³⁸⁰ Es lässt sich jedenfalls daraus schliessen, dass gerade die grossen Erwerbungen von 1748/49 eine umfassende Neuhängung und damit eine neues topografisch geordnetes Inventar erforderten, das 1750 fertig gestellt wurde. Da Guarienti zu Beginn des Jahres 1748 als Kunstagent nach Venedig reiste, dürfte das verschollene Inventar 1747 entstanden und anschliessend bis zur Erstellung des *Catalogo* laufend um die eintreffenden Neuerwerbungen ergänzt worden sein.³⁸¹

Die Abfolge der 216 Gemälde des königlichen Kabinetts, das der niederländischen und flämischen Schule vorbehalten war, entspricht hingegen im *Catalogo* genau derjenigen des 1747er Inventars.³⁸² Mit der Inventarisierung wurde daher im königlichen Kabinett begonnen. Bis 1750 wurde das Kabinett um weitere 52 Gemälde bereichert, die aus der Inneren Galerie und aus dem Vorrat stammten.³⁸³ Diese wurden allerdings im *Catalogo* lediglich an die ersten 216 Werke angehängt.³⁸⁴ Das Kabinetinventar, das Guarienti wahrscheinlich von seinem Kollegen Riedel bloss übernommen und ins Italienische übersetzt hatte, enthält keine topografischen Spezifikationen. Daraus folgt entweder, dass Riedels Kabinetinventar kein Ortsverzeichnis war, oder aber, dass eine Neuhängung des Kabinetts anlässlich der Aufnahme 52 neuer Gemälde nicht mehr im *Catalogo* dokumentiert wurde.

Auf das königliche Kabinett folgen im 1747er Inventar einige wenige Gemälde, besonders der französischen Schule, die erst 1750 in die Innere Galerie aufgenommen wurden.³⁸⁵ So wie im *Catalogo* bilden auch im Inventar von 1747 dieselben zwei kostbar gerahmten Gemälde auf Kupfer, die *Maria Magdalena* Correggios (Abbildung 110) und eine *Maria* Carlo Dolcis (Abbildung 25), den Abschluss.³⁸⁶ Sie zierten das königliche Paradeschlafzimmer und bestätigten so den offiziellen, klassisch-italienischen Kunstgeschmack des katholischen Königs, wie er in der repräsentativen Inneren Galerie zur Schau gestellt wurde. Diese Geschmacksrichtung wurde allerdings durch das privatere Kabinett niederländischer Gemälde konterkariert, dem die persönliche Sammelleidenschaft des Königs galt.

³⁷⁷ Inv.-Nr. 359–400.

³⁷⁸ Inv.-Nr. 401–477.

³⁷⁹ Inv.-Nr. 485–1522. Die höchste Nummer des Inventars von 1747 ist die 1754. Also fehlen im Inventar von 1750 an die 1095 Nummern.

³⁸⁰ Die Abfolge von Pendants wie die Inv.-Nr. 401–403, 404–405 und 476–477 könnte auf eine temporäre symmetrische Hängung schliessen lassen.

³⁸¹ Dieser Teil des Inventars könnte daher Anhaltspunkte für die Datierung jener Neuzugänge geben.

³⁸² Inv.-Nr. 1525–1741. Insgesamt 216 Nummern.

³⁸³ Im Inventar von 1750 sind im Kabinett 268 Gemälde verzeichnet, im Inventar von 1747 hingegen 216.

³⁸⁴ Nr. 217–268 des Inventars von 1747.

³⁸⁵ Inv.-Nr. 1743–1750.

³⁸⁶ Inv.-Nr. 1752 (Gal.-Nr. 154) und Inv.-Nr. 1753 (zuletzt 1750 dokumentiert).

Das Inventar von 1747 weist im Gegensatz zum *Catalogo* als letzten Eintrag einen ‚Nachzügler‘ auf: eine galante *Falkenjagd* von Pieter van Laer, genannt *il Bamboccio*.³⁸⁷ Weil gerade van Laers naturalistische Genremalerei dem dominierenden *gusto classico* etwa eines Giovanni Pietro Bellori als Niedergang der Kunst galt, ist es unwahrscheinlich, dass dieses letzte Bild im königlichen Paradeschlafzimmer in eine offene Konfrontation mit den Werken Dolcis und Correggios treten sollte.³⁸⁸ Auch wenn ein Gemälde van Laers zwischen den italienischen Werken der Estensischen Galerie hing und so nach Dresden kam, dürfte dieser Inventareintrag ein zuletzt aufgenommenes Vorratgemälde dokumentieren oder auf einen Nummerierungsfehler zurückgehen.³⁸⁹ Doch lässt sich nicht ausschliessen, dass ein Gemälde Bamboccios, des holländischen Wahlrömers, für eine – etwas provokative – Synthese der zwei unterschiedlichen Geschmacksrichtungen stehen sollte, die in der Inneren Galerie und im Kabinett vertreten waren.

Raumhierarchien einer Sammlung

Die Abfolge der Inventarnummern deutet darauf hin, dass die beiden Hefte, aus denen Guarientis *Catalogo* besteht, nachträglich in verkehrter Reihenfolge gebunden worden sind. Der ursprüngliche Ablauf der Katalognummern kann wie ein Sammlungsrundgang gelesen werden: Dieser beginnt in der repräsentativen und halb öffentlichen Inneren Galerie am Jüdenhof, führt im Schloss durch das privatere Kabinett des Königs und endet im benachbarten Paradeschlafzimmer.³⁹⁰ Daraus ergibt sich eine Perspektivierung der Sammlung, die der hierarchisch gestuften höfischen Repräsentation entspricht. Die Rezeptionsleitung führt von grösseren und öffentlicheren zu kleineren und privateren Räumen und erlaubt drei Stufen der sozialen Privilegierung zugelassener Besucher.³⁹¹ In Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Zeremonialwissenschaft der grossen Herren* von 1733 wird die Klimax der Ausstattung zu den Paradezimmern hin beschrieben: „Je näher die Vorgemächer den herrschaftlichen Gemächern kommen, ie mehr nehmen die Meublen an Kostbarkeit zu.“³⁹² Das Paradeschlafzimmer stellte dabei den Höhepunkt der Suite dar: „Insonderheit sind die fürstlichen Schlafzimmer vor andern sehr privilegiert, und wird, zumahl in Teutschland, nicht ein iedweder in dieselben hinein gelassen, ob er gleich sonst in den übrigen Zimmern des Schlosses herum

³⁸⁷ Inv.-Nr. 1754 (zuletzt 1754 dokumentiert). Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 15 R.: „Pietro van Laer detto il Bambocci. Quadro in tela, con una conversazione parte in piedi, e parte, che sedono, un uomo, ed una donna a cavallo, con un falco in pugno, ed altro cavallo sciolto, nel piano una fontana, un leuto, campo d'alberi, ed aria.“ 2 sächsische Fuss und 8,5 Zoll hoch, 3 Fuss und 5 Zoll breit (= 77 x 97 cm).

³⁸⁸ Bellori 1672 *Vite*, 5: „Pausone, e Pirreico furono condannati maggiormente, per havere imitato li peggiori, e li più vili, come in questi nostri tempi, Michel Angelo da Caravaggio fù troppo naturale, dipinse i simili, e 'l Bamboccio i peggiori.“ Siehe auch Marx u. Weber 1999 *Splendor*, S. 112–114, Nr. 24: Anton Kerns *Bethlehemitische Kindermord* (Gal.-Nr. 2102) soll bis 1763 im Schlafzimmer des Königs gehangen haben.

³⁸⁹ Zum Gemälde van Laers aus Modena siehe Winkler 1989 *Verkauf*, S. 88–89, Gal.-Nr. 1367.

³⁹⁰ Zum Paradeschlafzimmer siehe Kotzurek 2001 *Schlösser*, S. 35–38; Hofmann u. a. 2003 *Federzimmer*, S. 63–68.

³⁹¹ Vgl. Unterschiede zwischen Kabinett und Galerie in: Sulzer 1771–1774 *Theorie*, Bd. 1, S. 182, *Cabinet* und Bd. 1, S. 416, *Galerie*.

³⁹² Rohr 1989 [1733] *Einleitung*, S. 73: „Die Meublen und Tapisserien sind nach dem Unterschied der Gemächer unterschieden. In der ersten Antichambre sind sie nicht so kostbar, als in der letzten. Je näher die Vorgemächer den herrschaftlichen Gemächern kommen, ie mehr nehmen die Meublen an Kostbarkeit zu.“

geführt wird.“³⁹³ Die im königlichen Schlafzimmer präsentierten Gemälde genossen daher höchste Aufmerksamkeit und waren als deutliche Aussagen über das Kunst- und Bildverständnis des Monarchen zu verstehen.

Die gestaffelten Formen und unterschiedenen Funktionen der drei Räume entsprechen drei verschiedenen Typen der Präsentation von Kunst. Unter den 389 vorwiegend italienischen Werken der Inneren Galerie fanden sich vor allem grossformatige sakrale und profane Historien sowie Porträts. Es handelte sich also um die Präsentation der kanonisch am höchsten angesehenen Schule und der nobelsten Bildgattungen, die die Betrachter beeindrucken und belehren sollte. Das Kabinett des Königs enthielt hingegen 268 Werke der niederländischen und flämischen Schule. Diese dicht gehängte Ansammlung kleinformatiger Bilder niederer Gattungen entsprach dem Geschmack des Königs ebenso und diente seiner Unterhaltung.

Schliesslich hingen zwei heute verschollene italienische Werke, eine *Jungfrau Maria* Carlo Dolcis (vgl. Abbildung 25) und eine *Maria Magdalena* Correggios (Abbildung 110), im königlichen Schlafzimmer. Beide waren auf Kupfer gemalt, was ihnen eine makellose *dolcezza* verlieh, und beide waren in verglasten, ovalen und mit Edelsteinen besetzten Rahmen als die Perlen der Sammlung inszeniert. Sie versinnbildlichten sowohl die geschmacklichen als auch die religiösen Ideale des Herrschers, die weiter unten eingehender untersucht werden sollen.³⁹⁴ Angesichts dessen, dass das Versailler Paradeschlafzimmer Ludwigs XIV. mit Gemälden, unter anderem einer *Maria Magdalena*, dekoriert war und zum Beispiel der König von Spanien einen *Christus am Ölberg* von Mengs in seiner *camera* aufbewahrte, wäre die mögliche Gattung der fürstlichen devotionalen ‚Privatbilder‘ weiter zu erforschen.³⁹⁵ Die Raumsequenz suggerierte, dass die weniger repräsentativen nord-europäischen Kabinetttbilder nur der Musse dienten, während der in der Galerie zur Schau gestellte correggeske und raffaeleske Geschmackskanon auch im Paradeschlafzimmer, sozusagen im Innersten der räumlich inszenierten Identität des Königs, seine Entsprechung und Bestätigung fand.

‚Un amas de belles peintures, rangées avec simmetrie & avec intelligence‘ – zur symmetrischen Pendanthängung

Dass die Präsentation und Inszenierung der Kunstwerke einen grossen Einfluss auf ihre Rezeption und Bedeutung hat, gehört zu den Paradigmen des künstlerischen und musealen Diskurses der letzten Jahrzehnte. Diese Betrachtungsweise hat auch in die sammlungsgeschichtliche Forschung Eingang gefunden, sodass selbst in den bisher für rein dekorativ gehaltenen achsensymmetrischen Hängungen von Gemälden – wie auch in Fall der Dresdner Gemäldegalerie – ein kunstgeschichtlicher und -theoretischer Subtext erkannt werden kann.³⁹⁶ Das Ordnungssystem der Dresdner Hängung beruht auf Zentralisierung zur Hervorhebung von Meisterwerken sowie auf achsensymmetrischer Pendantbildung zur Schulung jenes vergleichenden Sehens mittels *paragoni* und *parallèles*, welches in der damaligen Kunstliteratur

³⁹³ Ebd., S. 76.

³⁹⁴ Siehe unten Abschnitt *Ideologische Subtexte: die Dresdner Gemäldegalerie, eine kryptokatholische Sammlung?*.

³⁹⁵ Ratti 1781 *Correggio*, S. 120: „quadretto, che tiene in sua camera il re di Spagna“.

³⁹⁶ Siehe dazu: McClellan 1994 *Louvre*; Meijers 1995 [1991] *Kunst*.

und Ausstellungspraxis üblich war. Die kunstgeschichtliche Komplexität und Eloquenz der Hängung Guarientis übertrifft allerdings andere zeitgenössische Galeriepräsentationen.

Heinekens *Recueil* von 1753 gibt eine seltene, treffende Charakterisierung der symmetrischen Pendanthängung: „Un amas de belles peintures, rangées avec simmetrie & avec intelligence, ne peut manquer d’exciter l’imagination & d’élèver l’ame du spectateur; il est très naturel, que cette infinité d’objets nous inspire le désir, d’acquérir des connoissances, qui nous manquoient encore.“ – „Eine Ansammlung schöner Gemälde, symmetrisch und intelligent geordnet, vermag die Vorstellungskraft anzuregen und die Seele des Betrachters zu erheben; es ist ganz natürlich, dass diese Unendlichkeit der Gegenstände unseren Wunsch anspornt, jene Kenntnisse zu erlangen, welche uns noch fehlen.“³⁹⁷ In dieser Umschreibung wird explizit, dass die symmetrische, angeblich bloss dekorative Hängung intelligent, also lesbar und bedeutungstiftend, sein konnte. Neben der Überwältigung durch die Fülle der Ausstellungsstücke vermochte die Hängung daher die Besucher zu bilden und intellektuell anzuregen und somit auch die Galerie in eine „école publique“ zu verwandeln.³⁹⁸

Wie der Zeremonialwissenschaftler Rohr 1728 zeigte, galten Symmetrie und die Aufstellung von Pendants nicht nur im höfischen Zeremoniell, sondern auch in der Architektur und im Ammeublement als eine Norm.³⁹⁹ Gerade im Zeremoniell war die Zentralisierung als Ordnungsmerkmal von besonderer Wichtigkeit, und die symmetrische Hängung erlaubte entsprechend, gewisse Gemälde, wenn sie sich nicht schon selbst durch Grösse und Bedeutung dem Blick aufdrängten, als Meisterwerke zu inszenieren und die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken.⁴⁰⁰ Die symmetrische Pendanthängung konnte so, innerhalb ihrer Ornamentik, klare, allgemeinverständliche, weil rein visuelle Schwerpunkte setzen, die sich kanonbildend auswirkten.

Seit der Renaissance gehörte Symmetrie zu den notwendigen Bedingungen der Schönheit, weswegen sie gerade für eine Kunstsammlung angemessen erscheinen musste.⁴⁰¹ In der Mitte des 18. Jahrhunderts galt die symmetrische Hängung, zum Beispiel einem Saint-Yenne, selbstverständlich als schöne und angenehme Disposition.⁴⁰² Und Nicolas Le Camus de Mé-

³⁹⁷ Heineken 1753 *Recueil, Avertissement*, unpag.: „Un amas de belles peintures, rangées avec simmetrie & avec intelligence, ne peut manquer d’exciter l’imagination & d’élèver l’ame du spectateur; il est très naturel, que cette infinité d’objets nous inspire le désir, d’acquérir des connoissances, qui nous manquoient encore. Celui, qui nommeroit une galerie une école publique, ne rencontreroit pas si mal, parcequ’on y peut apprendre par la seule vuë, & dans le même lieu, ce qu’on seroit obligé de chercher ailleurs dans plusieurs livres.“

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Rohr 1990 [1728] *Einleitung*: „Die Symmetrie ist sowohl im Bauen als in Aufstellung der Meublen in Obacht zu nehmen. Sie Sachen, die an Höhe, Grösse und Breite einander gleich, müssen einander gegenübergestellt werden, als die Schränke den Schränken, die Tischgen den Tischen, die Oval-Porträte den Oval-Porträten“.

⁴⁰⁰ Vgl. z. B. Vogel 1812 *Schönheitslehre*, S. 75: „die Aufmerksamkeit wird auf den in der Mitte liegenden Punkt gerichtet“.

⁴⁰¹ Hagedorn 1762 *Betrachtungen*, Bd. 1, S. 19.

⁴⁰² La Font de Saint-Yenne 1747 *Réflexions*, S. 71; Koch 1967 *Kunstaussstellung*, S. 143: „Le grand nombre des tableaux qui sont exposés dans un très bel ordre et avec une symmétrie agréable et difficile parmi tant des formes différentes. La tapisserie verte [...] leur est extrêmement avantageuse“.

zières empfahl in seinem *Génie de l'architecture* von 1780 für Gemälde in einem *grand cabinet*: „placés avec art & suspendus avec grace“.⁴⁰³

Die symmetrische Ordnung erlaubte es zuallererst, die Heterogenität einer Sammlung, vor allem eines Privatkabinetts wie etwa desjenigen eines Crozat, zu mildern und zu harmonisieren.⁴⁰⁴ Da die frühneuzeitliche Praxis, Gemälde zu beschneiden, zu ergänzen und in Wandvertäfelungen einzupassen, im 18. Jahrhundert verpönt sowie wegen der hohen Fluktuation der Bestände und der entsprechenden Wandelbarkeit der Hängungen unüblich geworden war, wurde auf eine peinlich exakte Symmetrie verzichtet, die allerdings zugleich einem neuen Geschmack für die natürliche oder malerische Asymmetrie entgegenkam, für das gefällige Unebenmass, das etwa nach Hagedorn Monotonie und Zwang zu vermeiden helfe.⁴⁰⁵ Hagedorn lehnt eine vollkommene, architektonische Symmetrie der Malerei ab; der Malerei komme eher eine „versteckte Symmetrie“ zugute, die der „gleichsam nachlässigen Schönheit“ der Natur entspreche.⁴⁰⁶ Deswegen sind die leichten Formatschwankungen und Positionsunterschiede in symmetrischen Galeriehängungen wie der Dresdner durchaus als malerisch, schön und den Gegenständen angemessen zu verstehen.

Die sichtbare Anordnung frühneuzeitlicher Sammlungen bildete in der Regel Gegenstücke, Pendants oder Kompagnons.⁴⁰⁷ Sammler und Agenten suchten daher, echte Pendants zu erwerben oder nachträglich aus heterogenen Stücken zusammenzustellen.⁴⁰⁸ Der Zwang zum Pendant bewirkte eine deutliche Verteuerung von Bildpaaren, deren Sammelwert höher war als die Summe der Teile.⁴⁰⁹ So war es ein dringlicher, aber vergeblicher Wunsch Augusts III., Correggios sogenannten *Giorno* und sein Pseudopendant, die *Notte*, zusammen zu erwerben.⁴¹⁰

⁴⁰³ Mézières 1780 *Génie*, S. 158: „Un beau lambris de hauteur, dessiné en grandes masses & avec des compartiments, d'heureuses proportions propres à recevoir de beaux tableaux placés avec art & suspendus avec grace, conviendront au caractere général.“

⁴⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 439–440: Crozat. Siehe dazu Bailey 1987 *Conventions*, S. 432.

⁴⁰⁵ Hagedorn 1762 *Betrachtungen*, Bd. 1, S. 256: „Wenn das mittlere anders ausiehet, als das zur Seiten, sagt der philosophische Messkünstler (Anm: Wolfs Anfangsgründe der Baukunst § 70. Er nennet die Aehnlichkeit zweier Seiten bey einem unähnlichen Mittel die Eurythmie.): so darf die Seele nicht lange erst berathschlagen, worauf sie zierst siehet.' Wir lieben was einige Neuere in dieser Bedeutung die *Symmetrie* nennen [...]. Wir lieben sie aber nur, wo sie sich schicket; und suchen hingegen zu mahlerischen Vorstellungen, die Gegenstände in derjenigen Verschiedenheit, und vielleicht in demjenigen oft nur verhüllten Ebenmaasse auf, mit welchem sie sich in der Natur am gefälligsten zeigen.“ Siehe auch ebd., Bd. 2, S. 507: „Die Übereinstimmung der Gliedmassen unter sich, oder die Beobachtung der Verhältnisse der Theile zum Ganzen, welche die Alten die *Symmetrie* nannten, ist die Richtschnur der *Zeichnung*, die den Umriss bestimmt.“

⁴⁰⁶ Ebd., Bd. 2, S. 803–804: „Man wird finden, dass das Auge an der Beobachtung des Gleichgewichts in einem Gemählde, eine versteckte Symmetrie liebe, aber die vollkommene Aehnlichkeit beyder Seiten, die der Baukünstler mit Recht beobachtet, in der Malerey darum hasset, weil ihr Vorbild die Natur, solche in ihrer Mannichfaltigkeit und gleichsam nachlässigen | Schönheit, weder zeigt, noch die Nachahmung Schönheiten einer fremden Kunst mit Schönheiten der Natur, oder ihres wesentlichen Gegenstandes, zu verwechseln begehret.“

⁴⁰⁷ Moiso-Diekamp 1987 *Pendant*; Seifertová 1997 *Kompagnons*. Vgl. Lankheit 1959 *Triptychon*. Siehe z. B. Hagedorn 1797 *Briefe*, S. 48: „Compagnon“.

⁴⁰⁸ Siehe z. B. Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 373–376: Le Leu kauft vor allem Pendants.

⁴⁰⁹ Vgl. Bailey 2002 *Taste*, S. 4: Der Zwang zum Pendant wurde manchmal auch kritisiert. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/6, Fol. 18 R.: 28. Juni 1755, Giovannini an Brühl, Luti, „essendo difficile il ritrovar due gran quadri compagni d'un maestro“.

⁴¹⁰ Siehe Posse 1931 *Algarotti*, S. 37, Nr. 3: 20. März 1743, Algarotti in Wien an Brühl.

Claude-Henri Watelet bemerkte in seiner *Encyclopédie méthodique* von 1788/91, dass das Format von *pendants* zwar die wichtigste Bedingung sei, es aber auch zu wünschen sei, dass die Kompositionen in einem Bezug zueinander stünden und ‚zusammen kontrastieren‘ würden sowie die Farben und Effekte einander ähnelten. Beispielsweise müssten ‚*portraits en regard*‘ als Pendants einander zugewandt sein, wie dies auch in der Dresdner Galerie in der Regel der Fall war. Es sei nicht nötig, dass die Werke grosser Meister als Pendants ausgestellt würden, doch sei dies in kleinen Kabinetten hingegen zu erwarten. Wahre Kenner würden sich allerdings darüber hinweg setzen, während mindere Kenner ihre Sammlungstücke wie Möbel behandelten und Bilder wie mit dem Zirkel beurteilten.⁴¹¹

Die kunstgeschichtliche Ordnung der Bilder

Während die Informationsstruktur des Inventars ein abstraktes Bild der Sammlung ergibt, kann aus den Zahlenkolonnen eine virtuelle Galeriehängung rekonstruiert werden: Aus dem zwei- und dreidimensionalen Beziehungsgefüge der Gemälde lässt sich, im historischen Kontext, ein umso deutlicheres Porträt der Galerie erstellen, wie sie sich um 1747 präsentierte. Eine der grossen Schauwände sei hier exemplarisch untersucht (Abbildung 259). Abgesehen von wenigen Lücken, die sich aus dem späteren *Catalogo* ergeben, und der gelegentlich unsicheren Positionierung der Stücke, kann sie vollständig visualisiert werden.

Die üblichen Prinzipien der ‚barocken‘ Hängung kommen hier auf 9 x 37 Metern zu ihrer vollen Entfaltung: eine mehrfache, aufgefächerte Achsensymmetrie zentraler Stücke und Pendants sowie ganzer vertikaler Wandsektionen. Während die Forschung vor dem Einzug des wissenschaftshistorischen Paradigmas der Kunstkammer in den 1990er Jahren diese Art der Präsentation für rein dekorativ hielt, lässt sich darüber hinaus, gerade am Dresdner Beispiel, ein visueller kunstgeschichtlicher Diskurs aus dem absichtlich konstruierten Zusammenhang der Einzelbilder herauslesen.

Seit dem Modeneser Ankauf und bis zur romantischen Wiederentdeckung und Resakralisierung der *Sixtinischen Madonna* Raffaels (Abbildung 39), die dann im Semperbau zu ihrer Isolierung innerhalb der Sammlung führte (Abbildung 30), galten die Dresdner Gemälde

⁴¹¹ Watelet u. Lévesque 1788–1791 *Encyclopédie*, Bd. 2, S. 161–162: „Quoique la conformité de dimension soit la principale condition des *pendants*, on désire aussi que les compositions aient quelque rapport entre elles, qu’elles contrastent ensemble, qu’il y ait quelque conformité dans la couleur & dans l’effet. [...] Pour que deux portraits soient *pendants*, il faut que les deux têtes soient tournées des deux côtés opposés, afin qu’elles se regardent en quelque sorte l’une l’autre. On dit alors quelquefois que les deux portraits sont *en regard*. On ne s’avise guère de chercher que deux anciens tableaux de grands maîtres fassent *pendans*: Mais on exige ordinairement cette correspondance dans les tableaux qu’on destine à décorer de petits cabinets, & qui sont plutôt des meubles de goût que des ouvrages très-précieux. On veut ordinairement que les deux tableaux soient de la même main. Les véritables amateurs de l’art ne recherchent dans les tableaux que leur mérite, & ne négligent pas d’acquérir un tableau précieux qui n’a pas de *pendant*: mais ceux qui ne s’occupent que de la décoration, sont peu difficiles sur le mérite des ouvrages, & beaucoup sur leur correspondance. [...] On pourroit représenter aux amateurs des *pendans*, qu’ils ne sont pas encore assez difficiles: Quand la composition charge le côté droit d’un tableau, ils devraient exiger que la composition de l’autre chargeât le côté gauche: si elle occupe le milieu de l’un, elle devrait occuper le milieu de l’autre. Puisqu’ils ne regardent plus les productions de l’art que comme des meubles, il on droit d’y exiger la plus parfaite symétrie. Ils pourroient même convenir entre eux que cette correspondance symétrique fait le premier mérite de l’art; ce seroit abrégier les moyens d’être connoisseurs. S’ils n’avoient pas | le coup d’oeil juste, ils pourroient devenir des connoisseurs irréfragables en prenant un compas.“ Bailey 1987 *Conventions*, S. 443: So empfahl Louis Petit de Bachaumont 1748 Friedrich II., nicht nach Pendants, sondern nach Schulen zu hängen.

Correggios als die Meisterwerke der Galerie, wie dies auch die *Maria Magdalena* (Abbildung 110) im Paradeschlafzimmer des Königs unterstrich.⁴¹² Dementsprechend war die *Madonna des heiligen Georg* (Abbildung 38) im Mittelpunkt der hier rekonstruierten Wand gehoben.⁴¹³ Die Superposition eines weiteren Altarbilds, der früheren und stilistisch als ‚trockener‘ eingeschätzte *Madonna des heiligen Franziskus* (Abbildung 36), erscheint nicht nur aus heutiger Sicht als eine verschwenderische Anhäufung von Werken Correggios, sondern sie blieb auch in der Geschichte der Dresdener Galeriehängungen ein Experiment.⁴¹⁴

Zweck dieser Konzentration corregesker Werke war der Stilvergleich zur Schulung des kunsthistorischen Blicks: Während das spätere Gemälde gut sichtbar hing, sollte das frühere, höher gehängte die Entwicklung von Correggios *maniera* zu seiner im 18. Jahrhundert so geschätzten Grazie und Süsse illustrieren. Ebendiesen Vergleich stellte auch Johann Joachim Winckelmann in seiner fragmentarischen *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Galerie* von 1752 an: Die *Madonna des heiligen Sebastian* (Abbildung 186) und die *Madonna des heiligen Franziskus* seien „von seiner ersten Manier, die in des Andreas Mantegna seine fällt“; im Vergleich mit der *Madonna des heiligen Georg* sehe man „mit Vergnügen und Verwunderung den Sprung von seiner ersten bis zu seiner vollkommensten Manier“. ⁴¹⁵ Darin folgt er vermutlich Guarientis stilgeschichtlicher Einordnung, wie sie sich ein Jahr später im *Abeceario* (Abbildung 5) abgedruckt findet.⁴¹⁶ Guarienti selbst erachtete die Fähigkeit, die stilistischen Unterschiede zwischen dem Früh- und dem Spätwerk eines Meisters zu erkennen, als für die Kunstkennerschaft unerlässlich – in dieser Superposition stellte er seine eigene Kompetenz zur Schau und zugleich den Galeriebesuchern didaktisches Anschauungsmaterial zur Verfügung.⁴¹⁷

Zwei weitere Altarbilder fungieren in den Seitenachsen als ikonografische Pendants: Correggios *Anbetung der Hirten* (Abbildung 28) und Joos van Cleves, damals Albrecht Dürer zugeschriebene *Anbetung der Könige* (Abbildung 171).⁴¹⁸ Damit werden nicht nur die zeitgleichen Beiträge der zis- und der transalpinen Schule zur Renaissance der Malerei direkt miteinander konfrontiert und zur Diskussion gestellt, die angesichts der Aufwertung der nord-europäischen Kunst im 18. Jahrhundert lebhaft geführt wurde, sondern auch die Erwägung eines gegenseitigen Stiltransfers möglich: So wie Correggio hier eine nordeuropäische Tradition des leuchtenden Christkinds aufgreift und unklassische, naturalistische Elemente einsetzt, bemüht sich van Cleve umgekehrt um Architekturelemente *all’antica*.⁴¹⁹ Diesen Nord-Süd-*paragone* sollte Winckelmann 1752/53 um den Vergleich zwischen ‚Dürers‘ und

⁴¹² Inv.-Nr. 1752 (Gal.-Nr. 154). Zu Correggio siehe: Kloppenburg u. Weber 2000 *Notte*.

⁴¹³ Inv.-Nr. 44 (Gal.-Nr. 153).

⁴¹⁴ Inv.-Nr. 43 (Gal.-Nr. 150).

⁴¹⁵ Inv.-Nr. 7 (Gal.-Nr. 151). Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 1. Vgl. Winckelmann 1870 *Geschichte*, S. 44–45: „Denn auch Correggio ist nicht, wie es insgemein heisst, ohne Kenntnis des Altertums zu seiner Grösse gelangt: Dessen Meister Andreas Mantegna kannte | dasselbe“.

⁴¹⁶ Orlandi 1753 [1704] *Abeceario*, S. 65, Anm. a: „quelle di s. Sebastiano, come pure l’altra di sua prima maniera con più santi“.

⁴¹⁷ Ebd., unpaginiert: „Con ciò le prime, le seconde, e le ultime maniere di ciascun valente Pittore arrivai a conoscere, e quando la forza, il brio, l’energia in essi accresciuta, o scemata si fosse“.

⁴¹⁸ Inv.-Nr. 34 und 322 (Gal.-Nr. 152 und 809A). Siehe dazu Weber 2000 *Nacht*, S. 47.

⁴¹⁹ Vgl. dazu Kloppenburg u. Weber 2000 *Notte*, S. 18.

Veroneses benachbarter *Anbetung der Könige* (Abbildung 228) erweitern, der die Vorzüge der letzteren hervorhebe.⁴²⁰

In diesem Sinne wurden zwei weitere typologische Pendants zusammengestellt, um wiederum die nordeuropäische Schule mit der südeuropäischen zu vergleichen: *Simon das Rätsel aufgebend* von Rembrandt und *Christus mit den Jüngern in Emmaus* von Veronese.⁴²¹ Deutlicher noch ist in dieser Hinsicht Guarientis Gegenüberstellung flämischer Porträts mit venezianischen: einerseits Anton van Dycks vier *Bildnisse*, zwei Herren und zwei Damen darstellend, andererseits Tizians *Dame in Weiss* (Abbildung 173), *Lavinia*, die heute Tintoretto zugeschriebene *Dame in Trauer* und ein weiteres, im *Catalogo* nicht mehr verzeichnetes Porträt – ein Vergleich der auf der Hand lag, hatte sich doch van Dyck explizit an Tizians Malerei geschult.⁴²²

Die Hängung enthielt auch echte und äquivalente Pendants, die durch ihre Klammerfunktion das Symmetrieprinzip der Präsentation verdeutlichten (Abbildung 259). So standen sich *Sophonisbe* und *Juno* von Francesco Solimena, die Guarienti selbst erworben haben dürfte, an den Enden der Wand einander gegenüber.⁴²³ Dasselbe gilt für zwei Paare von *Evangelisten* Guercinos, die unter den beiden Altarbildern von Correggio und van Cleve hingen.⁴²⁴ Selbst die beiden grössten Stücke dieser Wand, die *Almosen des heiligen Rochus* von Annibale Carracci (Abbildung 198) und die *Pestheilung* von Camillo Procaccini (Abbildung 229), waren echte Pendants, zumal Annibale sein Gemälde als Ergänzung zu demjenigen Procaccinis für die Confraternita di San Rocco in Reggio gemalt und so einen historischen *paragone* ausgetragen hatte, der nun der kunsthistorischen Diskussion dargeboten wurde.⁴²⁵ Mit zwei weiteren spektakulären Paaren, Guido Renis *Christus in der Vorhölle* und *Maria mit Heiligen* sowie Annibales *Madonna des heiligen Matthäus* und *Himmelfahrt Mariä* wird darüber hinaus die ausserordentliche Präsenz der Bologneser Schule offensichtlich.⁴²⁶

Sechs weitere Querformate Veroneses bildeten eine Longitudinalachse, die in den späteren Galleriehängungen so radikal nicht wieder durchgezogen wurde: Von links nach rechts waren es die *Kreuztragung*, der *Hauptmann von Kapharnaum*, die *Anbetung der Könige*, die *Hochzeit zu Kana*, die *Findung Mose* und die *Madonna der Familie Cuccina*.⁴²⁷ Eine so deutliche Präsenz Veroneses und Correggios auf einer Wand war deswegen nicht unpassend, weil auch die Gemälde Veroneses zu den hervorzuhebenden Stärken der Sammlung gehörten, wie dies etwa Hagedorn kurz vor seiner Anstellung als Generaldirektor der Dresdner Sammlungen in seinen *Betrachtungen über die Malerei* von 1762 bemerkte: „Paul Veronese, den uns die königliche Galerie in seiner vollen Stärke kennen lehret“.⁴²⁸ Zudem erwähnt er Correggio als ein wichtiges Vorbild für Veronese, so wie umgekehrt, seit Giorgio Vasaris toskanozentrischer Einschätzung, Correggios *colore* weit über dessen *disegno* gestellt

⁴²⁰ Siehe Anm. 581.

⁴²¹ Inv.-Nr. 42 und 49 (Gal.-Nr. 1560 und 233).

⁴²² Inv.-Nr. 18, 17, 20, 19, 60, 61, 63 (Gal.-Nr. 1023C, 1023D, 960, 1023B, 170, 171 und 265A).

⁴²³ Heineken 1786 *Nachrichten*, 35: Solimena war ausserdem Riedels Lehrer gewesen.

⁴²⁴ Inv.-Nr. 54, 36, 53, 35 (Gal.-Nr. 357–360).

⁴²⁵ Inv.-Nr. 38 und 45 (Gal.-Nr. 305 und 645).

⁴²⁶ Inv.-Nr. 33, 51, 28 und 56 (Gal.-Nr. 322, 328, 304 und 303).

⁴²⁷ Inv.-Nr. 21, 29, 39, 40, 57 und 64 (Gal.-Nr. 227, 228, 225, 226, 229 und 224).

⁴²⁸ Hagedorn 1762 *Betrachtungen*, Bd. 2, S. 738.

wurde.⁴²⁹ Was zuerst als ein dekoratives Puzzle erscheinen mag, erweist sich so als eine kunstgeschichtliche Inszenierung.

Amplifikation der Argumentation

Aus der Abfolge der Gemälde im *Catalogo* kann auch die Anordnung der Gemälde in der Inneren Galerie abgeleitet und so die Hängung von 1750 visuell rekonstruiert werden. Es ist jene Hängung, die Johann Joachim Winckelmann vor Augen hatte, als er 1752 seine *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Galerie* verfasste.⁴³⁰ Der Vergleich zwischen der Hängung von 1747 und derjenigen von 1750 zeigt am Beispiel derselben Wand (Abbildung 259 und Abbildung 280), dass die Präsentation denselben kunstgeschichtlichen Narrationen folgte, diese aber argumentativ ausweitete und verdeutlichte.

Im Zentrum der Wand wurde Correggios *Madonna des heiligen Georg* (Abbildung 38) weiterhin als ein Höhepunkt der Sammlung hervorgehoben.⁴³¹ Die sie flankierenden Pendants, Annibale Carraccis *Madonna des heiligen Matthäus* und seine *Himmelfahrt Mariä*, wurden in ihre Nähe gerückt, um die offensichtlichen stilgeschichtlichen und motivischen Bezüge zu verstärken.⁴³² Darüber fand sich neu die hoch gelobte *Maria Magdalena* Marcantonio Franceschinis (Abbildung 118), um die ungünstige Superposition von zwei Altarbildern Correggios zu vermeiden.⁴³³ Zuseiten jenes Bildes hingen zwei venezianische Landschaftsbilder als ikonografisches Paar: die damals Giorgione zugeschriebene *Begegnung von Jakob und Rahel* und eine heute nicht mehr erhaltene *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* von Tintoretto.⁴³⁴ Annibale Carracci war durch Kunsthistoriografen wie Giovanni Pietro Bellori als der Bologneser Erretter der Malerei charakterisiert worden, der den *colore* Tizians, Tintoretts und Bassanos wieder entdeckt und sich vor allem an Correggio geschult habe.⁴³⁵ Auch konnten sich die Vasarikritiker auf einen Brief Annibales an Lodovico berufen, in dem er Correggio über Raffael stellte, und so die Autonomie der oberitalienischen Malerei behaupten.⁴³⁶ Dieser Geschichtskonstruktion, nach der die Carracci von Correggio lernten und damit die Malerei reformierten, pflichteten seit Scannelli zum Beispiel auch Algarotti, Mengs und Ratti bei.⁴³⁷

Die vorgestellte Zusammenstellung der Gemälde führt nicht nur Annibales Anleihen bei Correggio exemplarisch vor, insbesondere in der Gestaltung der Figuren, sondern es sind zudem zwei venezianische Werke zur kunstgeschichtlichen Illustration von Annibales Stils hinzugefügt. Correggio wurde so noch deutlicher als die Quelle der emilianischen Erneuerung der italienischen Malerei inszeniert. Diese Schulbildung schien bis in die Gegenwart

⁴²⁹ Vasari 1568 [1550] *Vite*, Bd. 2, S. 16–19.

⁴³⁰ Winckelmann 1968 *Beschreibung*, S. 1–12. Siehe dazu: Heres 1991 *Winckelmann*, S. 69–78.

⁴³¹ Gal.-Nr. 153.

⁴³² Gal.-Nr. 304 und Gal.-Nr. 303.

⁴³³ Gal.-Nr. 389.

⁴³⁴ Gal.-Nr. 192.

⁴³⁵ Bellori 2000 [1672] *Vite*. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/6, Fol. 18 R.: 28. Juni 1755, Giovannini an Brühl, ein Bild von Ludovico Caracci „che par disegnato da Raffaello e colorito dal Coreggio“.

⁴³⁶ Shearman 2003 *Sources*, Bd. 2, S. 1279–1282: 18. April 1580.

⁴³⁷ Scannelli 1657 *Microcosmo*, S. 99–101. Ebd., S. 337–346: Carracci. Ebd., S. 347–357: Carraccischule mit Reni, Domenichino, Lanfranco, Guido. Algarotti 1791–1794 *Pittura*, S. 231. Mengs 1777 *Lettera*, S. 25. Ratti 1781 *Correggio*, S. 85: Correggios *Giorno*.

Guarientis zu reichen, nämlich bis zu Franceschini, der sich selbst an Annibale, Guido Reni und Domenichino orientiert hatte. Zur Bestätigung des aktuellen Ruhmes der Bologneser Malerschule waren darunter die *Sieben Sakramente* von Crespi ausgestellt, bei dem Guarienti gelernt hatte und dessen Sohn Luigi als Dresdner Kunstagent operierte. Es folgten die *Vier Evangelisten* Guercinos, die die Kanonizität der ausgestellten Bologneser Werke ikonografisch unterstrichen.⁴³⁸ Umgekehrt werden Correggios Werke, vor allem die *Nacht*, in der Kunstliteratur, etwa in Carlo Giuseppe Rattis *Notizie storiche* von 1781, zu einer sowohl rezipierenden als auch ‚vorwegnehmenden‘ eklektischen Einheit der besten Stilmerkmale des Cinque- und Seicento hochstilisiert.⁴³⁹

Bononia docet

Im Fall von 77 Gemäldeinträgen fällt Guarienti in seinem *Catalogo* von 1750 ein positives Qualitätsurteil, das etwa „opera perfettissima“ oder „opera singolare“ lauten kann und über die reine Inventarinformation hinausgeht. Aus diesen Kommentaren lassen sich Guarientis ästhetische Präferenzen ablesen, die der Auswahl und Positionierung der Gemälde in der Inneren Galerie zu Grunde liegen. Es handelt sich vorrangig um gross- bis mittelformatige profane und religiöse Historiengemälde zum grossen Teil mit Aktfiguren, also um Exemplare der höchsten Bildgattung.⁴⁴⁰

In der Inneren Galerie waren vor allem italienische Werke ausgestellt und vereinzelt auch Gemälde anderer Schulen, was sich in Guarientis Urteil spiegelt: Während nur ein Drittel der von ihm lobend erwähnten Meisterwerke nordalpinen Ursprungs sind – und die meisten davon flandrisch-italianisierenden Stils –, stammen die restlichen zwei Drittel aus Italien. Guarientis geschmackliche Sozialisation zeigt sich schliesslich deutlich darin, dass er unter den italienischen Werken die oberitalienischen Schulen fast drei Mal öfter erwähnt als die mittel- und unteritalienischen.

Besonderes Augenmerk schenkt Guarienti schliesslich zwanzig aus der Estenser Galerie zu Modena erworbenen Gemälden sowie denjenigen, die er selbst und seine Kollegen Francesco Algarotti, Bonaventura Rossi, Théodore Le Leu und Heineken in den 1740er Jahren vor allem in Venedig, Bologna und Prag für den König angekauft hatten. Wie die Auswertung des *Catalogo* zeigt, bevorzugte Guarienti, der vermutlich niemals römischen Boden betreten, sondern seine Kennerschaft an den Kunstdenkmälern Bolognas gebildet hatte, zusammen mit der venezianischen, klar die bolognesische Malerei, die nicht nur dank seiner eigenen Ankäufe vor Ort, sondern auch derjenigen der Mittelsmänner wie Luigi Crespi und Giovanni Ludovico Bianconi einen Schwerpunkt der Sammlung bildete.⁴⁴¹

In seiner Aufgabe, die Innere Galerie auszustatten, dürfte Guarienti, dank der Abwesenheit des Königs, der in Warschau weilte, weitgehend freie Hand gehabt haben. Der zeitgenössischen Hierarchie der Bildgattungen entsprechend versuchte Guarienti, Tierbilder und Landschaften aus der Innere Galerie auszusortieren und die Präsentation auf

⁴³⁸ Gal.-Nr. 357–360.

⁴³⁹ Ratti 1781 *Correggio*, S. 90: „vi si scorge per entro [la *Notte*] e la precision di Raffaello, e il colorire rugoso di Tiziano, e l'impasto del Giorgione, e il variato tinggiar del Wandik, e la magnificenza del Veronese, e il delicato del Guido“.

⁴⁴⁰ Zur Gattung der Historie siehe: Gaetgens u. Fleckner 1996 *Historienmalerei*.

⁴⁴¹ Siehe zu Bianconi: Justi 1956 [1866–1872] *Winckelmann*, Bd. 1, S. 388–396. Emery 1938 *Bianconi*, Perini 1993 *Hugford*, Emiliani 1995 *Bologna*, Perini 1998 *Bianconi* und Cantarutti 2000 *Bianconi*.

grossformatige und repräsentative Historien und Porträts zu konzentrieren. Indem er die Bologneser, aber auch einige Venezianer um Correggio herum gruppierte, suggerierte er eine kunstgeschichtliche Narration, wie sie vor allem Bellori vertreten hatte, wonach Annibale, insbesondere von Correggio, aber auch von Tizian und Tintoretto inspiriert, die Erneuerung und Errettung der Malerei von Bologna aus vollbracht habe. Correggio stand seit Vasaris umstrittener Behauptung, der Emilianer sei leider niemals in Rom gewesen, um Raffaels Werke zu studieren, bei den Kritikern des Toskanozentrismus wie Lodovico Dolce für eine autonome, von Rom unabhängige italienische Malerei der Renaissance, die mit Guarientis eigenem kunstgeschichtliche Aktionsfeld übereinstimmte.⁴⁴²

Im Zusammenhang mit den Gemälden von Annibale und seiner Nachfolger Reni, Francesco Albani, Guercino und Marcantonio Franceschini, erschien Correggio daher als der Stammvater der neueren Bologneser Malerei. Auf dieser Schauwand waren demnach nicht nur die drei jüngsten Epochen der bolognesischen Malerei vereinigt, wie sie Malvasia in seiner *Felsina pittrice* von 1678 beschrieben hatte; sondern es fand sich auch die kunstgeschichtliche, ja kunstpatriotische Verwendung des bekannten Bologneser Wahlspruchs, der einige Ausgaben der *Felsina pittrice* schmückt, im geschmackhistorischen Subtext der Hängung wieder, der die herausragende Rolle der Bologneser Schule für die Geschichte der postmanieristischen Malerei bekräftigte: *Bononia docet*.⁴⁴³

Connoisseurship am Werk: Tizians Zinsgroschen (1746/47)

Zuletzt sei eine auffällige Unregelmässigkeit in der Hängung 1747 untersucht (Abbildung 259), die sich auch in den späteren Präsentationen findet und die didaktischen Funktionen einer scheinbar bloss ergötzlichen Anordnung belegt. In der Spiegelachse der Schauwand, unter Correggios Altarbild war ein Gemälde in zweifacher Ausführung ausgestellt: Tizians *Zinsgroschen* (Abbildung 13), das Original und eine Kopie, nebeneinander hängend.⁴⁴⁴ Es fragt sich, wie es dazu kam, dass eine Kopie so prominent gezeigt wurde.

Kopien und Pasticci waren es nicht wert, in fürstlichen Galerien und Palästen zu hängen, wie dies etwa Carl Heinrich von Heineken, ab 1756 Oberaufseher der königlichen Kunstsammlungen, später unterstrich.⁴⁴⁵ Die königliche Gemäldegalerie diente weniger der kunstgeschichtlichen Didaktik als der Repräsentation von Macht und Herrschaft mittels der Zurschaustellung kostbaren und exklusiven Besitzes.⁴⁴⁶ So wurde die Gründung der Gemäldegalerie 1746 damit eingeläutet, dass die Inspektoren Riedel und Guarienti zuerst Licht

⁴⁴² Siehe z. B. Ratti 1781 *Correggio*, S. 28–29: „Se il da Correggio sia stato o no in Roma, egli è un punto, che anche al dì d’oggi si controverte. Monsieur de Piles pittore, e letterato francese colla solita franchezza, che è propria di quella nazione, assolutamente decide pel sì, ed aggiunge, che l’Allegri, dopo avere lungamente considerato qualche opera di Raffaello, esclamò: *Anche io son pittore*. Il Vasari per contrario totalmente il nega; e | dice, che: *se Antonio avesse veduto le cose di Roma, avrebbe fatto prodigj nell’operare*.“ Mussini 1995 *Correggio*, S. 19: Dolce.

⁴⁴³ Malvasia 1678 *Felsina*, unpaginierte Einleitung, Bd. 1.

⁴⁴⁴ Original: Inv.-Nr. 47 (Gal.-Nr. 169). Kopie seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen: Inv.-Nr. 48 (Gal.-Nr. 378).

⁴⁴⁵ Heineken anlässlich des Prozesses gegen ihn, Lehmann 1904 *Prozess*, S. 281 u. Beick 1988 *Heineken*, S. 90: „Es sind alles Copien und schlechte Pastici und nicht werth in den kurfürstlichen Galerien und Palästen zu hängen.“

⁴⁴⁶ Siehe z. B. Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, unpaginierte Widmung: Guarientis Lobgesang auf die Reichtümer in den königlichen Sammlungen, die ein Ebenbild Augusts III. seien.

und Dunkelheit trennten, indem sie die Originale in den renovierten Stallhof brachten und die Kopien in das Japanische Palais ausrangierten.⁴⁴⁷ Eine Kopie, die gegenüber dem Original keinen verbürgten Mehrwert oder erkennbaren Vorzug vorweisen konnte, musste als ein Makel erscheinen, als ein Zeichen dafür, dass es dem Besitzer an Kaufkraft *und* Kennerschaft mangelte. Der König und sein Premierminister Heinrich Graf von Brühl liessen ihre Kunstagenten ausdrücklich von Kopien absehen, die sie nur als dekorative oder informative Ersatzstücke tolerieren und nur an weniger augenfälligen Orten ausgestellt sehen mochten.⁴⁴⁸ Die Masse an Kopien und Fälschungen, die auf dem Kunstmarkt kursierten und vor denen man sich hüten musste, veranlasste Brühl gar zur Behauptung: „Die meisten Bilder sind immer Kopien“.⁴⁴⁹

Dementsprechend finden sich in Guarientis *Catalogo* von 1750 so gut wie keine Kopien als solche bezeichnet und in der königlichen Sammlung ausgestellt. Allein ein kleines Gemälde nach Peter Paul Rubens hing an einem der Pfeiler, die eher die zweite Garnitur aufnahmen, und zwischen den niederländischen Gemälden des Kabinetts versteckte sich eine Kopie nach Gerard ter Borch.⁴⁵⁰ Guarienti war darauf bedacht gewesen, in der Inneren Galerie allein die Meisterwerke der Sammlung auszustellen. Aus diesem Grund befanden sich fast alle der 1095 ausrangierten Gemälde, die sich aus dem Abgleich der beiden Inventare ergeben, ausserhalb der Schauräume.⁴⁵¹ In jenen drei Jahren wurden durch Guarienti lediglich 46 Gemälde, darunter vermutlich auch neu als solche erkannte Kopien, aus der Inneren Galerie aussortiert. Umso mehr erstaunt es, dass die Kopie nach Tizians *Zinsgroschen* im Zentrum der spektakulärsten der drei Hauptwände der Galerie ausgestellt war. Dafür lassen sich verschiedene Gründe anführen.

‚Originalkopie‘

Wie sich dem *Catalogo* entnehmen lässt, hielt auch Guarienti die 1745 aus der Estensischen Galerie zu Modena erworbene Kopie von Tizians *Zinsgroschen* (Abbildung 13) für eine solche, allerdings als von des Meisters Hand – „copiato dall’istesso autore“ –, das heisst für

⁴⁴⁷ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 7, Fol. 1 R.: aus Riedels Tagebuch, „Ao 1746 sind sämtliche Schildereyen so sich im Japanischen Palais befunden, die Copien ausrangiret, u. die originalen davon auf die Gallerie geschafft worden“.

⁴⁴⁸ Siehe z. B. Schmidt 1921 *Brühl*, S. 29: 1. Oktober 1744, Brühl an Heineken, „quant aux copies destinés au roy vous n’avez qu’à les employer quelque part fort haut dans notre [Brühls] gallerie, je le dirai au Roy et les lui montrerai, d’ailleurs vous savez que s. m. n’aime pas les copies.“ Vgl. ebd., S. 25 und S. 29: Bestellung von Kopien. Gherardi *Descrizione*, S. 17–18: „Ad altre adunanze di quadri avviene bene spesso di conservare alcune copie dalla diligenza e franchezza d’imitatori pennelli e da un lungo scorrere d’anni talmente accreditate che hanno la sorte di passare e di trovar chi le reputi originali di que’ pittori o maestri i cui prototipi dalle ingiurie del tempo e degli umani avvenimenti | furono dispersi ed anche annientati. Da tale oscurità di carattere e dall’equivoco o inganno di esemplari è senza dubbio libera ed immune per buona fortuna sua la ducal galleria. [...] Nella moltitudine de’ quadri estensi in cinque solamente di essi apparisce scritto il nome e cognome dell’artefice noto. Tiziano li registrò per autentica su la tavola del Cristo della Monta e sul ritratto della propria figliuola Lavinia“.

⁴⁴⁹ Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 116.

⁴⁵⁰ Inv.-Nr. 260 (Gal.-Nr. 1021) und Inv.-Nr. 1535 (Gal.-Nr. 1829). Drei weitere Kopien gehörten zum nicht ausgestellten Bestand: Wouwerman Inv.-Nr. 707 (Gal.-Nr. 1709?), ders. Inv.-Nr. 394 (zuletzt 1750 erwähnt), Scarsellino Inv.-Nr. 379 (Gal.-Nr. 311).

⁴⁵¹ Höchste eingetragene Bildnummer: Inv.-Nr. 1754.

eine eigenhändige Replik.⁴⁵² Nur eine weitere Kopie fand dann 1750 den Weg in die Innere Galerie, Denis Calvaerts hochwertige *Heilige Cäcilie* (Abbildung 230) nach Raffaels Bologneser Altarbild.⁴⁵³ Weil Guarienti, der das Gemälde erworben hatte, es für eine Wiederholung Giulio Romanos, des Hauptschülers Raffaels, hielt, konnte er die Kopie als einen würdigen Ersatz für das nicht zum Verkauf stehende Original präsentieren.⁴⁵⁴ Obwohl Kopie und Original sich in diesem Fall durch eine ähnliche historische Nähe auszeichneten wie beim *Zinsgroschen*, kann damit die Ausstellung der Kopie von Tizians Original, das ja zum Sammlungsbestand gehörte und mit ihr Seite an Seite hing, nicht begründet werden.

Die Kopie des *Zinsgroschens* gilt als seit 1945 vermisst, und es ist auch keine Reproduktion davon erhalten.⁴⁵⁵ Karl Woermann beschrieb sie als eine „genaue Kopie“ mit farblichen Abweichungen: „Doch ist die Farbe heller und matter, ist der Grund grau, nicht schwarz.“⁴⁵⁶ Trotz dieser Beschreibung fällt es schwer, die Gründe zu eruieren, aus denen Guarienti und seine Zeitgenossen das eine Gemälde als das erste und zugleich bessere, gleichsam für das ‚originalere‘ zu halten geneigt waren. Warum sollte eine eigenhändige Wiederholung schlechter und nicht besser ausfallen? Diese Aporie der ‚originalen Selbstkopie‘ lösten schliesslich Johann Anton Riedel (Abbildung 32) und Christian Friedrich Wenzel in ihrem Galeriekatalog von 1765 auf, indem sie die angeblich eigenhändige Replik dem Bologneser Kopisten Flaminio Torri zuschrieben, wie dies zuvor auch schon in der Estensischen Sammlung der Fall gewesen war.⁴⁵⁷ Vermutlich gründeten sie ihr Urteil weniger auf ästhetischen denn auf historiografischen Kriterien, denn Malvasia erwähnte in seiner *Felsina pittrice*, dass eine Kopie des *Zinsgroschens* von Torri „più bello, e grazioso“ gewesen sei und dass sie auf dem Kunstmarkt sogar stetig an Wert gewonnen habe.⁴⁵⁸ Riedels und Wenzels

⁴⁵² Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 31 V.: „Tiziano Veccellio. Quadro in tavola, rappresentante il Cristo della moneta, copiato dall’istesso autore, fù di Modena.”

⁴⁵³ Inv.-Nr. 443 (Gal.-Nr. 94).

⁴⁵⁴ Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 29 V., Nr. 399: „Giulio Romano. Quadro in tela, con santa Cecilia, che tiene l’organo roverscio, da una parte San Paolo, e dall’altra Santa Maria Maddalena, al di dietro un vescovo, e san Giovanni evangelista, tutte figure in piedi al naturale. Opera ricavata da un quadro di Raffaele, che si vede in San Giovanni in Monte a Bologna, fù della casa Bentivoglio senatore bolognese.”

⁴⁵⁵ Ebert 1963 *Kriegsverluste*, S. 152.

⁴⁵⁶ Woermann 1908 *Katalog*, S. 148–149, Nr. 378.

⁴⁵⁷ Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*, S. 182, Innere Galerie, Nr. 209. Christian Friedrich Wen(t)zels Lebensdaten sind nicht bekannt. Gherardi *Descrizione*, S. 208–213: zum *Zinsgroschen*. Ebd., S. 212–213: Signatur auf Original. „Ma questa stessa iscrizione (potrebbe dire taluno) impressa si legge anche nel sito medesimo su d’un’altra tavola del Cristo della Moneta, uguale di bellezza e di colorito, in bontà di disegno, in altezza e larghezza di superficie, in una parola, somigliantissima in tutto e per tutto a questa che ora si ammira nella galleria estense. Io nol niego e dico di più ch’essa merita certamente che ne sia tenuto conto da chi presentemente la possiede, altro in realtà non essendo che una copia molto esatta. Appunto quella stessa che cento trentotto anni in circa dopo che il Cadorino ebbe dipinto la sua tavola, da questa fu ricavata a tutta imitazione del felice pennello copiator di Flaminio Torri bolognese, morto, siccome dicemmo, nell’anno 1661, al servizio attuale di dipintor nella corte del duca di Modena Alfonso quarto. Noi già vedemmo che a Flaminio nell’esemplare del | Cristo della Moneta, da lui colorito, riuscì d’imitar così bene il prototipo di Tiziano che per attestato del Malvasia non solamente corse voce che più bella e graziosa più dell’originale tizianesco fosse la copia suddetta, ma fu anche venduta e rivenduta più volte a prezzo esorbitante. Poiché dunque il Cristo della Moneta nella galleria estense è fuor d’ogni dubbio quell’istessissimo [...], fu con gli altri quadri posto dipoi dal duca Francesco primo nell’incominciata galleria ducale”.

⁴⁵⁸ Malvasia 1678 *Felsina*, Bd. 2, S. 448–450: Biografie von „Flaminio Torre”. Ebd., S. 449: „Questo è stato uno de’ grand’huomini, che sia mai stato al mondo in copiare le cose de’ più bravi maestri sì antichi, che moderni; perche intendendo molto, e possedendo un felicissimo maneggio di colore, aggiungendo certi accenti, e maggior grazia alle cose copiate, più belle, e più compite le seppe far comparire, sì come senza

Neuzuordnung – eine Art kennerschaftliche Ehrenrettung des traditionsreichen Gemäldes –, sollte sich bis zum Verlust des Werkes halten.⁴⁵⁹

Two are more than one

Der berühmte Kopist Torri war als Superintendent der Estensischen Galerie und als Restaurator für Alfonso IV. d'Este tätig gewesen und hatte in dieser Funktion, wie auch sein Nachfolger Francesco Stringa, vermutlich den *Zinsgroschen* kopiert, weswegen es sich beim Gemälde, das Malvasia erwähnte, um eine weitere Kopie gehandelt haben dürfte.⁴⁶⁰ Dabei ist zu erwähnen, dass zahlreiche Kopien des *Zinsgroschens* im Umlauf waren, wie Algarotti bemerkt, zum Beispiel eine von Simone Cantarini in der estensischen Sammlung selbst.⁴⁶¹ Auch wenn Torris Dresdner Kopie sich durch einen grauen Hintergrund deutlich vom Original unterschied, vermutlich um einen Fälschungsvorwurf abzuwenden, lässt sich die Gegenüberstellung der beiden Stücke in der Dresdner Galerie durch ihre Ankaufsgeschichte erklären, in der die Befürchtung, einer Kopie aufzusitzen, eine eminente Rolle spielt. So wie Correggios *Maria Magdalena* (Abbildung 110) zählte auch Tizians *Zinsgroschen* (Abbildung 13) bereits in Modena zu den Hauptstücken der Sammlung.⁴⁶² Torris Kopie hingegen, die ein Jahrhundert nach ihrer Herstellung zu einer eigenhändigen Wiederholung Tizians aufgewertet worden war, wurde in der Estensischen Galerie – laut Inventar von 1744 – nicht zusammen mit dem Original gezeigt, das im letzten Zimmer, dem Höhepunkt einer repräsentativen Enfilade, zusammen mit Gemälden Correggios zu bewundern war (Abbildung 16).

Allerdings taucht die Kopie in den Akten des Verkaufs der hundert Modeneser Gemälde auf, in denen spezifiziert wird, dass das Original nur dann für die Dresdner Galerie erworben werde, wenn die Kopie leihweise nach Dresden mitgeschickt würde, um sie im direkten Vergleich mit dem Original sicher als solche identifizieren zu können.⁴⁶³ Obwohl

un minimo stento, e affatto risoluto”; „e posso soggiungere, che copiato il Signore dalla moneta di Tiziano del serenissimo duca di Mantova, lo fè in modo, che vociferassi, esser più bello, e grazioso; ond'è che cenduto, e rivenduto più volte, e salito ad un prezzo esorbitante.”

⁴⁵⁹ Posse 1929 *Dresden*, S. 175, Nr. 378. Marx u. Hipp 2005 *Verzeichnis*, Bd. 2, S. 775, Nr. 413.

⁴⁶⁰ Bentini 1998 *Passioni*, S. 398–399, Nr. 152: Francesco Stringa nach Tizian, *Zinsgroschen*, zwischen 1685 und 1692, Öl auf Leinwand, 78 x 58,5 cm, Modena, Galleria Estense, Inv. 2924. Der *Zinsgroschen* wurde auch weiteren Malern wie Domenico Fetti und Michele Mattei di Borgogna/il Borgognone kopiert. Gherardi *Descrizione*, S. 13: Torri als Restaurator.

⁴⁶¹ Bottari 1754–1773 *Raccolta*, Bd. 4, S. 261; Bottari 1822–1825 *Lettere*, Bd. 4, S. 384; Perini 1991 *Copie*, S. 177–178: Crespi über Simone Cantarinis Kopie des *Zinsgroschens* in Galleria Estense in Modena, „che tanta attenzione non ha potuto usare, sicché ne' capelli e in qualch'altro tratto di pennellata non si lasci conoscere“. Algarotti 1791–1794 *Saggi*, S. 227: Giorgione öffnete Tizian die Augen. „Capo d'opera della prima [maniera, estremamente condotta] è il Cristo della moneta, di cui si veggono tante copie, e che dall'Italia è novellamente passato ad arricchire la Germania.“

⁴⁶² Siehe Giovanardi 1982 *Vendita*, S. 28–29: Der *Cristo alla moneta* und die *Maddalena* werden während der Kriegswirren kurz vor dem Verkauf in einem Nonnenkloster versteckt.

⁴⁶³ Ebd., S. 34–35: Bondigli am 9. Mai 1750, „Nel contratto delli cento pezzi quadri della ducal Galleria fu convenuto di mandare al compratore l'uno e l'altro delli due Cristi della moneta, affinché ritenutosi da lui quello che fosse riconosciuto per originale si rimandasse l'altro; in pegno e sicurezza di tale rimando si trattene un altro de cento pezzi originali stato qui [in Modena] rimmesso in sua casa dal comisario di Ferrara e si trattenero le cornici di tutti li cento pezzi cadute in contratto. Ora differendosi di compiere per parte di detto compratore la restituzione dell'uno de' suddetti due Cristi, si addimanda per | ordine del padrone ser.^{mo} al sig. Consetti, se a di lui giudizio possa non curarsi dalla parte della ducal guardaroba e galleria per il maggio valore di cui sieno il quadro trattenuto e le cornici“. Siehe dazu auch: Winkler 1989a. Winkler 1989 *Ankauf*, S. 46–47; Winkler 1989 *Acquisto*, S. 46: 17. Juli 1745, Kaufvertrag von Bondigli, Kopie der *Nacht* auf Kosten des Käufers, Kopie des *Zinsgroschens* gefunden, „Come nel n. 87 specifica

von den hundert Gemälden eines von Tintoretto sowie alle ihre Rahmen deswegen als Pfand in Modena zurückgehalten wurden, wie eine zweijährige Korrespondenz belegt, behielt man schliesslich die Kopie in Dresden.⁴⁶⁴ In diesem Streitfall um seine Expertise gebeten, bestätigte der Modeneser Maler Antonio Consetti, dass es sich bei den „due Cristi“ um eigenhändige Werke Tizians handle, von denen allein die Replik an die tausend *Filippi* wert sei.⁴⁶⁵

Auf ganz ähnliche Weise bot Crespi 1750 der Galerie ein Gemälde aus der Bologneser Sammlung des Grafen Paolo Zani an: Es sei klug, das Original und die „copia dell’istesso quadro, fatta da buon maestro“ zu erwerben, damit die Kopie mit der Zeit nicht das Original in den Schatten stelle.⁴⁶⁶ 1751 erwarb Guarienti vermutlich jene zwei Bilder in Bologna, ein Gemälde Parmigianinos und seine carraceske Kopie.⁴⁶⁷ Der König und seine Experten entschieden sich also für den sicheren Weg, der verhindern würde, dass später Zweifel an dem Wert und der Echtheit ihres *Zinsgroschens* laut werden könnten, und sie liessen die hundert Modeneser Gemälde neu rahmen. Die Verdoppelung des *Zinsgroschens* in der Dresdner Hängung, die man heute mit Andy Warhols ironischer Vervielfältigung der *Mona Lisa* zu vergleichen geneigt wäre, bedeutete indes tatsächlich, dass zwei *Zinsgroschen* mehr waren als einer.

Kopien für Kenner

Torris genaue Kopie des *Zinsgroschens*, dessen Ikonografie die Gefahr der Falschmünzerei bereits wittern liess, hatte Unsicherheit verbreitet und die Kennerschaft der Dresdner Inspektoren herausgefordert. Die Präsentation der Kopie neben dem Original ist allerdings nicht einfach als plumper Hinweis darauf zu verstehen, dass die Galerie mit Sicherheit im

esser consegnato al compratore il *Cristo della Moneta* e trovandosi due di essi quadri ugualmente dipinti, il venditore sia da compiacersi far consegnar al compratore tutti due, con pato però che sii obligato il compratore a restituirne uno nel tempo che serà patuito”. Giovanardi 1982 *Vendita*, S. 35: Antwort des Malers Antonio Consetti, „In ordine poi al Salvatore detto il Cristo della Moneta, cioè quello dell’eredità del fu ser.^{mo} principe foresto, tenuto pur opera dello stesso Tiziano [heute Kopie von Torri] come certamente è l’altro simile Salvatore, crederei secondo sempre la mia debole cognizione che potesse valere filippo mille”. Ebd., S. 35: „sono scorsi tre anni e più e per anche non è stato rimandato l’uno, né fatta ricerca dell’altro. In oggi premendo all’a. s. di avere indietro il suo quadro e far consegnare così l’altro”.

⁴⁶⁴ Winkler 1989 *Ankauf*, S. 50: Die Rahmen sollen fünf Taler pro Stück kosten, werden aber nicht gekauft. Zit. ebd., S. 52: „Sigr. Rossi hat auch müssen wegen den Rahmen nachgeben, welche Bondigli nicht ausliefern will, weiln im Contract nichts davon gedacht, u. die Mahlereyen ohne Rahmen seyn verkauft worden.“ Ebd., S. 56: Die Frage nach dem Pfandbild bleibe ungeklärt.

⁴⁶⁵ Giovanardi 1982 *Vendita*, S. 35: Antonio Consetti, „In ordine poi al Salvatore detto il Cristo della Moneta, cioè quello dell’eredità del fu ser.^{mo} principe foresto, tenuto pur opera dello stesso Tiziano [die Kopie] come certamente è l’altro simile Salvatore [das Original], crederei secondo sempre la mia debole cognizione che potesse valere filippo mille”.

⁴⁶⁶ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/5: Fol. 24 R.–25 V.: 21. Juli 1750, Crespi in Bologna an Brühl in Warschau, „In’ oltre potrà degnarsi nella lettera ostensibile, darsi per intesa, essere presso il sig. co. Paolo Zani, anche una copia dell’istesso quadro, fatta da buon maestro, e però intendendosi di | volere, e l’originale, e la copia, essendo ben giusto che non rimanga qui in Bologna nella casa Zani una copia, che col tratto del tempo potesse far’ ombra all’originale.” Vgl. Perini 1998 *Bianconi*, S. 95: Crespi schenkt *Madonna mit der Rose* aus der casa Zani.

⁴⁶⁷ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, Fol. 29 R.: 27. September 1751, Guarienti aus Bologna an Brühl, „G. hat soeben unter Beistand von Domherrn Bianconi den Kauf eines guten Parmeggianino abgeschlossen mit Monsignor Zani. Der Preis für das Bild u. eine von den Carracci gefertigte Kopie beträgt 1350 Zechinen. [...] Im Haus des Marquis Magnani sah G. ein Bild von Raffael (G. legt Skizze bei) aus der Erbschaft der Bentivogli: G. hält es f. da Imola nach Zeichnung von Raffael, es ist wohlfeil zu halten. In Ravenna soll ein grosses historisches Bild von Barocci sein, das sich G. ansehen will.“

Besitz des Originals sei – welches der beiden Stücke dies auch immer sein mochte –, sondern als die Vorführung kunsthistorischer Kennerschaft. Die siamesische Anomalie ist in diesem Sinne in den damaligen Diskurs um den Wert der Kopie zu stellen, der seit Giulio Mancinis *Considerazioni* eine wichtige Rolle in der Herausbildung der *connoisseurship* spielte.⁴⁶⁸

Guarientis autobiografische Einleitung zu seiner 1753 publizierten erweiterten Neuausgabe von Pellegrino Antonio Orlandis *Abecedario pittorico* (Abbildung 5) stellt ebenfalls einen bedeutenden Beitrag zur Kopiedebatte dar, die dem Galerieinspektor als wichtiges Argument für die Professionalisierung des Kunstkenners diene, um die eigene, neue kennerschaftliche Profession über den Malerstand hinaus zu heben.⁴⁶⁹ Seine kunsthistorische Kennerschaft habe er sich nicht nur durch intensives Studium öffentlich zugänglicher Werke alter und neuer Meister autodidaktisch erarbeitet, sondern darüber hinaus sich die jeweilige Manier mittels Teilkopien eingeprägt.⁴⁷⁰ Als Kunsthändler habe er sich vor allem die Fähigkeit aneignen müssen, Fälschungen stilkritisch und kunsttechnologisch zu erkennen, und er habe auch als Restaurator ein eigenes Verfahren entwickelt, um Fälsifikate zu entlarven.⁴⁷¹

Eine besondere kennerschaftliche Herausforderung stellten freilich diejenigen Kopien dar, die zur Zeit des Originals geschaffen worden und daher nicht auf Grund ihrer materiellen Alterung und Patina zu unterscheiden seien. Da jeder Künstler – im Sinne von Leonardo da Vincis *„ogni pittore dipinge se stesso“* – und daher auch jeder begabte Kopist oder Fälscher seine eigene, charakteristische *maniera* niemals ganz ablegen könne, sei seine eigene Hand in jenen minder wichtigen Bildpartien der Kopie zu erkennen, denen er weniger Aufmerksamkeit schenke – ein Vorgehen, dass Giovanni Morelli rund hundert Jahre später zur einer positivistischen Fundierung der Kunstwissenschaft ausbauen sollte.⁴⁷² Wenn der Kopist umgekehrt besonderen Fleiss auch dem Nebensächlichen widme, erscheine das Sekundäre niemals so frei hingeworfen wie im Werk des Meisters selbst.⁴⁷³

⁴⁶⁸ Mancini 1956–1957 *Considerazioni*. Siehe z. B. auch d’Argenville 1745–1752 *Abrégé*, Bd. 1, XXII: „connaissance des dessins: bon ou mauvais, nom & école, original ou copie“. Zur Frage des Kopierens siehe: Muller 1989 *Authenticity*, S. 141–149 und Spénlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 241–243. Siehe z. B. noch Lanzi 1968–1974 *Storia*, S. 14–16: Regeln für die Unterscheidung von Kopie und Original. Vgl. Loh 2006 *Pastiche*, S. 240–241.

⁴⁶⁹ Siehe dazu: Perini 1991 *Copie*. Perini 1991 *Copie*, S. 199: Giacomo Carrara, „il distinguere le copie dalli originali sia una delle principali difficoltà che incontrano quelli che si diletano della nobil arte della pittura“.

⁴⁷⁰ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, unpaginiert: „Né contento della sola visuale, benché attenta, osservazione e disamina, un qualche pezzo di ciascun autore copiai, perché il preciso carattere, onde un artefice dall’altro distinguesi, fitto in mente mi rimanesse, e quella propria particolare maniera mi si rendesse più familiare.“

⁴⁷¹ Ebd., unpaginiert: „scoprire le male arti, gl’inganni, le fraudi di alcuni pessimi uomini, i quali alla borsa tirando de’ poco intendenti, e troppo creduli compratori, oltre a mille altri artifizi, arrivano a far comparire per opere di molti anni quelle, che sono o fatte da loro, e da poco tempo, imitatrici di qualche antica maniera“; „dopo molto tempo ebbi la sorte di penetrare gli arcani, e sapere precisamente quali cose a tal pravo fine usassero; onde assai facile poi mi fu nelle occasioni di dispute e contese i veri originali da’ supposti, i vergini da’ fatturati distinguere; e con un mio specifico, buttato a terra tutto il contraffatto e fittizio, facendo apparir la pittura quale da prima ella fu, svergognare e confondere gl’impostori.“

⁴⁷² Ebd., unpaginiert: „il copiatore, benché con tutto lo sforzo d’imitare perfettamente s’ingegni, negli accessori non può a meno di non cadere nel proprio carattere.“

⁴⁷³ Ebd., unpaginiert: „contuttociò non è impossibile lo scoprimento, qualora il bravo intendente apra bene gli occhi, e consideri l’opera più nelle accessorie, che nelle cose principali; mentre certamente chi copia usa maggiore attenzione a ricopiare le teste, le mani, i piedi, ed è men diligente nel resto, e questa ineguale minor diligenza nelle parti meno importanti può dar qualche lume a scoprire il vero; poi le pennellate del

Eine besondere Gattung von Kopien sei freilich ebenso hoch zu schätzen wie ihre Vorlagen, nämlich jene, die grosse Meister selbst malten und die etwa Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville „seconds originaux“ nannte.⁴⁷⁴ Diese Kopien könnten dem Original so täuschend ähnlich gemalt sein, dass sogar die Urheber des Originals sie für ihr eigenes Werk hielten, was Guarienti mit berühmten Künstleranekdoten zu untermauern sucht. Dennoch könne ein kritisches Auge auch diese voneinander unterscheiden, denn immer bliebe der Duktus des jeweiligen Malers sichtbar, und oft würden diese meisterhaften Kopisten sich nicht davon abhalten können, kleinere Mängel der Vorlage in ihrer Kopie auszubessern.⁴⁷⁵ Der Dresdner Galerie zum Kauf angebotene Gemälde mussten demnach Guarientis geschätzte wie gefürchtete Kennerschaft passieren. Zum Beispiel beorderte Brühl Guarienti 1750 zu Heineken, damit er ein Gemälde, das aus Paris geschickt worden war und als ein Werk Veroneses ausgegeben wurde, auf seine Originalität prüfe – zehn Tage später lehnte er es als eine übermalte und überarbeitete Kopie ab.⁴⁷⁶ Auch andere Agenten wie Rossi brüsteten sich ihrer „arte d'intender, e destinguer il buono dal cattivo“.⁴⁷⁷ Dass ein guter Ruf als Kunstkenner wichtig war, zeigt schliesslich der angebliche Vorfall, bei dem Guarienti von einem ‚Abate Coreggio‘ einen Schmiss verabreicht bekommen habe, weil er ihm statt Originale Jacopo Bassanos Kopien verkauft habe.⁴⁷⁸

Für den Diskurs um Kopie und Original ist auch ein kennerschaftliches Experiment bemerkenswert, das Algarotti August III. vorführte, um seine eigene maltechnische Kennerschaft unter Beweis zu stellen. Er habe ein „vecchio quadro vilissimo“ von der Schule des Alessandro Maganza für wenig Geld erworben, das vor Kurzem so übermalt worden war, dass es wie ein Gemälde Veroneses ausgesehen habe; anschliessend habe er es durch einen „pratico operatore“ und „bravo pittore“ – bei dem es sich um Tiepolo gehandelt haben dürfte – derart bearbeiten lassen, dass das junge Gemälde in fünf Tagen um fünfzig Jahre gealtert sei und nun leicht für ein originales Werk aus der Hand Veroneses gehalten werden könne. Dieses Machwerk, diese Art von Pasticcio, das weder ein Original noch eine Kopie sei, habe er dem König gezeigt, um ihn vor der italienischen Kunst der Nachahmung alter Gemälde zu warnen, die der chinesischen Produktion alten Porzellans in nichts nachstünde.⁴⁷⁹ Gegen

copiatore, siasi da esso usata quanta diligenza si vuole, non saranno | mai con quella franchezza buttate, con cui le butta il maestro“.

⁴⁷⁴ d'Argenville 1745–1752 *Abrégé*, Bd. 1, S. XXIX.

⁴⁷⁵ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, unpaginiert: „Or queste certamente apprezzare debbonsi quanto gli originali medesimi, tanto più che in esse con occhio critico esaminate corretti ravvisansi quei piccoli difetti, che negli originali si trovano“.

⁴⁷⁶ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 18, Fol. 28 V.: 1. Juli 1750, Brühl an Guarienti, „Aus Paris ist ein Bild nach Dresden geschickt worden, dass ein Paolo Veronese sein soll. Guarienti soll es bei Heineken ansehen u. prüfen.“ Ebd.: 11. Juli. 1750, G. an B., „G. hält den sog. P. Veronese, der aus Paris gesandt ist, für eine übermalte u. überarbeitete Kopie.“

⁴⁷⁷ Winkler 1989 *Ankauf*, S. 38; Winkler 1989 *Acquisto*, S. 38: 11. Mai 1747, Bonaventura Rossi aus Venedig an Brühl, „Ed in tanto può credermelo vostra eccellenza, rispetto che ne faccio professione di questa arte d'intender, e destinguer il buono dal cattivo“.

⁴⁷⁸ Magrini 1993 *Guarienti*, S. 183–184 und S. 185, Anm. 28: Es wird überliefert, dass „il Guarienti fu fatto sfregiar dal N. H. Abate Coreggio per avergli vendute copie per originali di Jacopo Bassano“.

⁴⁷⁹ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 39: „Comperai per sette o otto livre un vecchio quadretto della scuola de' Maganza sul fare di Paolo; ma in effetto ne era tanto lontano, quanto dal latino di Cesare è lontano il latino degli Ussari. Questo quadretto fu ricoperto tutto e ridipinto da un bravo pittore, che veramente ha del sapore di Paolo. Passò quindi nelle mani di un valent' uomo che seppe così ben fare, che in cinque o sei giorni e' diede a questa pittura, così fresca come ella era, almeno almeno un cencinquanta anni. Tanto

Fälschungen und aufgefrischte, das heisst ruinierte Gemälde seien die „preziosa patina“ und die „genealogia de' quadri“ daher von höchster Wichtigkeit.⁴⁸⁰ Die Patina gerade des *Zinsgroschens* habe allerdings durch wiederholtes Retouchieren gelitten, womit Algarotti eine bis in das 19. Jahrhundert anhaltende Restaurierungskritik anstimmte.⁴⁸¹ Als die Sowjetunion den Galeriebestand 1956, nachdem er als Kriegstrophäe nach Moskau entwendet worden war, als ‚Geschenk der Freundschaft‘ an die Deutsche Demokratische Republik zurückgab, wurde die Legende der Rettung der deutschen Kulturgüter durch die propagandistische Hervorhebung von Restaurierungsarbeiten an den Gemälden der Dresdner Galerie bekräftigt: Vor allem die quasi wundersame restauratorische Heilung des rissigen und gesprungenen *Zinsgroschens* wurde dafür bemüht, und zwar in einem tendenziösen fotografischen ‚Vorher‘ im Streiflicht und einem ‚Nachher‘ als Frontalaufnahme (Abbildung 254).

Der Beweis der Kennerschaft in der Unterscheidung von Kopien und Originalen war also in Dresden von eminenter Aktualität. Der doppelte *Zinsgroschen* zog den Blick der Galeriebesucher auf sich, um ihn sogleich einer kennerschaftlichen Schulung zu unterziehen. Stumm gaben die beiden Bilder das Rätsel ihrer Dopplung auf. Ausser dem die Besucher begleitenden Inspektor selbst, dem Verantwortlichen des Ankaufs und dem Autor der Hängung, gaben weder eine Beschriftung noch ein Katalog Aufschluss. Allein die aus dem Inventar sich ergebende Positionierung des Originals auf der heraldischen Rechten seiner angeblich eigenhändigen Wiederholung konnte einen Hinweis geben. Weit davon entfernt, bloss als dekoratives Pendant zu dienen, führte der *Zinsgroschen*, ein sogar doppelt vorhandenes Meisterwerk, die Kennerschaft der Galerieleitung vor, zuvörderst Guarientis eigene Professionalität. Die Hängung stellte somit nicht nur das Werk aus, sondern kommentierte sich zugleich selbst. Durch performative Einbeziehung des Publikums belegte sie mit dem *Zinsgroschen* und der vorgeblichen Replik des Meisters den Wert des Kopierens und Nachahmens auf höchster Ebene und illustrierte somit auch das Modell einer durch Schulung sich entwickelnden Malereigeschichte, das heisst jenes kunsthistoriografische Paradigma der Neuzeit, das der Dresdner Galeriehängung zu Grunde lag und das das damalige Kunstverständnis bestimmte.

egli ne ribassò le tinte, le venne mangiando qua e là; e tale fu la patina diche la seppe sporcare. Io presentai quel pasticcio al re di Polonia, acciochhé egli vedesse che in Italia posseggon l'arte d'imitare i vecchj quadri, quanto alla Cina la vecchia porcellana; e che questo nostro secolo nel contraffar le opere antiche non la cede punto né a quello di Leon decimo, né a quello di Augusto.” Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 129–130: „Questo vecchio quadro vilissimo per se stesso, ridipinto da mano maestra, inverniciato poscia e impatinato da un pratico operatore, è diventato qual si vede ora e tanto si accosta, e per la maniera e per una certa sembianza di vecchiezza data a' colori novelli, tanto dico si accosta allo stile e al tempo di Paolo che potrebbe agevolmente esser preso per un originale di questo eccellente maestro. E in tal modo sono da' trafficanti di pittura quadri di pochissimi fiorini venduti molti e molti ducati d'oro. La pittura ha i suoi valenti contraffattori, come le medaglie hanno avuto i loro Padoanini, i quali le hanno con tanta maestria falsificate che hanno ingannato i più periti in questo studio; e siccome giova | a' medaglisti aver di queste medaglie contraffatte onde meglio e più sicuramente distingue le genuine e le vere, così ho creduto giovevole a me versante nella pittura avere, anzi veder fatte sotto a' miei occhi un di questi quadri contraffatti, ovvero pasticci, che inganar talora anco i più accorti.”

⁴⁸⁰ Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*, S. 131: „preziosa patina [...] ch'altri che il tempo non può dare a' quadri e che è la principal cosa che studino di contraffare i falsificanti e i falsi monetari, dirò così, della pittura.” Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 38: „converrebbe esiger la genealogia de' quadri che un compera, a quel modo che gli Arabi la esigono de' cavalli alle lor fiere”.

⁴⁸¹ Algarotti 1791–1794 *Saggi*, S. 118: „E non so se il Cristo della Moneta, o la Natività del Bassano ricevuto abbiano più di pregiudizio, o di utile dal continuo ritoccarli che ha fatto, per così dire, il tempo da due e più secoli in qua.”

Ideologische Subtexte: die Dresdner Gemäldegalerie, eine krypto-katholische Sammlung?

August III. teilte früh die Italophilie seines Vaters. 1712 absolvierte der Sechzehnjährige seine Kavaliertour inkognito in Italien, wo er in Bologna im Geheimen zum Katholizismus konvertierte und so eine Vorbedingung für die Erlangung der polnischen Krone erfüllte. Venedig war zwei weitere Male Ziel seiner Reisen, wo er unter anderem an die fünfzig Pastelle Rosalba Carrieras erstand, die seinen Kunstgeschmack nachhaltig prägten.⁴⁸² Im Städtebau, im Festwesen, in den bildenden Künsten und in der Musik inszenierte August III. Dresden als italienische Stadt, ja als eine Erbin Venedigs, zumal Italien und insbesondere die Serenissima, wie etwa Algarotti unterstrich, sich in einem kulturellen Niedergang befanden und, wie seine Zeitgenossen bedauerten, ihre Kulturschätze und Künstler an die nordeuropäischen Höfe und Metropolen abwanderten.⁴⁸³

Saxonia nova Italia: zur italianità des augusteischen Hofes

Lobend erwähnte Algarotti umgekehrt, dass unter August III. eine kleine Kolonie italienischer Intellektueller und Künstler sich am Dresdner Hofe angesiedelt habe, zu der unter anderem der Arzt und Antiquar Giovanni Ludovico Bianconi, der Jesuitenpater Guarini, der Dichter Stefano Benedetto Pallavicini, der Architekt Gaetano Chiaveri, der Bildhauer Lorenzo Mattielli, der Bühnenbildner Giuseppe Galli-Bibiena, die Maler Bernardo Bellotto, Giovanni Battista Casanova, Giambattista Grone, Gregorio Guglielmi, Lorenzo Rossi, Pietro Rotari und Stefano Torelli sowie die an der Oper Tätigen gehörten.⁴⁸⁴ Umgekehrt wurden Künstler wie Christian Wilhelm Ernst sowie Ismael und Anton Raphael Mengs nach Italien entsandt, damit sie die Kunst der Antike und der Renaissance kennenlernten. Ein dichtes Netz von Diplomaten und Kunstagenten agierte für den sächsischen Hof in Italien, besonders in Venedig und Bologna, und förderte so den Import von Gütern und Gedanken aus Italien nach Sachsen.⁴⁸⁵ Mehr denn ein renaissancehaftes ‚Elb-Florenz‘ oder ein „deutsches Florenz“, wie es Johann Gottfried Herder später wegen seiner Kunstschätze nannte, sollte das augusteische Dresden ein neues, barockes Venedig werden.⁴⁸⁶

Wie ‚italienisch‘ war die Gemäldegalerie? Während die italienische Malerei im Fokus der Dresdner Gemäldegalerie stand, war hingegen das kleinteilige italienische Sammlungswesen für August III. vermutlich weniger vorbildlich als dasjenige Nordeuropas, das etwa in Salzdahlum, Düsseldorf, Wien oder Versailles repräsentative Gemäldekollektionen vom Rang der Medicisammlungen vorweisen konnte. Die Kanonizität der italienischen Malerei war international etabliert, sodass dieser Dresdner Sammlungsschwerpunkt nicht als ein ausreichender Hinweis auf einen spezifisch italienorientierten Geschmack Augusts III. angesehen

⁴⁸² Marx 2004 *Dresda*, S. 42. Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 64–67 und S. 101–104.

⁴⁸³ Posse 1931 *Algarotti*, S. 2; Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 7, S. 46: Italien im Niedergang. Zur Oper in Dresden siehe Mücke 2005 *Oper*. Zu Venedig und Mengs siehe Roettgen 2003 *Venedig*. Ratti 1781 *Correggio*, S. 91: beklagt den Verlust von Correggios *Nacht*.

⁴⁸⁴ Pallavicini 1744 *Opere*, Bd. 1, unpag. Widmung. Vgl. Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 1, S. 7–10. Posse 1931 *Algarotti*, S. 4–5. Neidhardt 1994 *Italienbeziehungen*. Weber 2005 *Italien*, S. 39.

⁴⁸⁵ Holler 2005 *Venedig*, S. 143.

⁴⁸⁶ Marx 2000 *Elbflorenz*. Jäckel 1990 *Dresden*, S. 195–196; Rehberg 2005 *Dresden*, S. 90: Herder, „Blühe, deutsches Florenz, mit deinen Schätzen der Kunstwelt!/Stille gesichert sei Dresdens Olympia uns./Phidias-Winckelmann erwacht an deinen Gebilden,/Und an deinem Altar sprossete Raphael-Mengs.“

werden kann. Die *italianità* der Dresdner Gemäldegalerie und des Kunstgeschmacks des Königs soll daher hier zusätzlich anhand der Frage untersucht werden, in welchem Verhältnis die Sammlung zur römisch-katholischen Konfession des Königshauses stand und wie sehr das Kunstverständnis Augusts III. vom italienischen Kunstdiskurs gegenreformatorischer Prägung geleitet war.

Maria Josephas Jesuitismus (1719–1757)

August III. gilt als ein jesuitischer und aufgeklärter Katholik, der gegenüber den protestantischen Untertanen seines Kurfürstentums auf eine gegenseitige Toleranz setzte, die auf dem 1734 erneuerten Religionsversicherungsdekret fusste.⁴⁸⁷ Sein Interesse für politische und religiöse Belange war gering; „Jagd und Schildereyen sind des Königs grösste Passiones“, bemerkte Winckelmann 1752.⁴⁸⁸ Zu den wenigen öffentlichen konfessionellen Bekenntnissen Augusts III. gehört der Bau der Hofkirche Sanctis Trinitatis.⁴⁸⁹ Die sakrale Funktion des 1739 von Chiaveri entworfenen Baus wurde allerdings anfänglich nicht publik gemacht, sondern als der „gewisse Bau in der Residenzstadt Dresden“ bezeichnet, und seine Einweihung im Jahr 1751 unter Militärschutz gestellt, was auf die Vorsicht gegenüber potentiellen religiösen Konflikten mit der Stadtbevölkerung hinweist.⁴⁹⁰ Auch hatte die Dedikation an die Trinität einen fast ökumenischen Charakter. Bereits 1740/41 machten sich dennoch kritische Stimmen bemerkbar, die sowohl die römisch-borromineske Architektursprache und die urbanistisch starke Präsenz einer katholischen Kirche als auch ihr propagandistisches ikonografisches Programm ablehnten.⁴⁹¹ Die Hofkirche sollte nicht nur als Gotteshaus für die kleine Gemeinschaft der katholischen Hofangestellten, der Fremden und der Konvertiten dienen, sondern auch als stilles Fanal der Rekonfessionalisierung Sachsens dienen und wurde entsprechend als solches von der protestantischen Bürgerschaft wahrgenommen.

Um konfessionelle Unruhen zu vermeiden, behandelte August III. seine Konfession dennoch wie eine Privatangelegenheit. Der Katholizismus wurde in Dresden vielmehr durch die Königin, Maria Josepha von Österreich (Abbildung 205), vertreten, die zusammen mit dem Jesuitenpater Guarini das ikonografische Programm der Hofkirche massgeblich mitbestimmt haben soll. Besonders die ikonografische Ausstattung der Hofkirche, etwa mit Darstellungen der Heiligen Franz Xaver und Ignatius von Loyola, verrät den jesuitischen Katholizismus des Königshauses. Dabei förderte die Königin etwa mit den zwei mengsischen Lateralgemälden von 1750 besonders die Verehrung ihrer beiden Namenspatronen Maria und Joseph. In der Privatkapelle der Königin dienten zeitweilig eine *Himmelfahrt Mariä* de Silvestres sowie Garofalos raffaeleske *Maria in Anbetung des Kindes* (Abbildung 127) als Altarbilder, deren Ikonografie der *arma Christi* und des die Seele durchstechenden *gladius ignazianischen* Exerzitien nahe steht.⁴⁹² Auch Polidoro da Lancianos *Assunta* in der Hubertusburger Kapelle unterstrich die wichtige Rolle der Namenspatronin Maria Josephas für ihre persönliche

⁴⁸⁷ Menzhausen 1996 *Aufklärung*.

⁴⁸⁸ Siehe unten Anmerkung 571. Walpole 1822 *George II*, Bd. 2, App. 467: Interessiert sich mehr für Jagd, Oper und Gemälde als für Politik.

⁴⁸⁹ Caraffa 2006 *Chiaveri*.

⁴⁹⁰ Löffler 1999 [1955] *Dresden*, S. 203–210; Seifert u. Ullmann 2000 *Hofkirche*.

⁴⁹¹ Caraffa 2005 *Fonti*, S. 218.

⁴⁹² Weber 2004 *Polidoro*, S. 49. Gal.-Nr. 133, Inschrift „tuam ipsius animam gladius pertransivit“.

Devotion. Wie der Beichtvater der Königin, Anton Hermann, in einer postumen Gedenkschrift von 1766 hervorhob, verehrte sie besonders die Muttergottes und Joseph, den Erzengel Michael sowie die heiligen Augustin und Franz Xaver – das Bildnis des letzteren habe einen Brand in ihrem Schlafzimmer auf wundersame Weise gelöscht.⁴⁹³ Während die Beteiligung des Königs an der Gestaltung der Gemäldesammlung nur indirekt und sporadisch in den Schriftquellen zum Ausdruck kommt, ist eine Mitwirkung der Königin hingegen gar nicht zu belegen, ja die genannte Anekdote verweist auf ein grundsätzlich anderes Bildverständnis. Die Wohnungen der Königin zierten dennoch, laut eines Inventars von 1741, an die 106 Gemälde, von denen etwa 86 religiösen Sujets waren, darunter 45 Darstellungen von Maria oder Joseph sowie von Heiligen und Eremiten und schliesslich auch drei Magdalenen.⁴⁹⁴ In der Gemäldesammlung ist hingegen keine besondere Präsenz jesuitischer Ikonografie zu beobachten.

Vermengung der Schulen und Gattungen: Dekorumsfragen an die Galerie

Dennoch dürften sich angesichts der Gemäldegalerie Dekorumsfragen aufgetan haben. Diese betrafen nicht die protestantische Bürgerschaft, die kaum Zugang zur Galerie hatte, sondern eher den Hof selbst und seine fremdländischen Gäste. Auf Grund der traditionellen Funktionen der Kunst ergab sich bei den italienischen Gemälden ein Schwerpunkt in religiösen Sujets, die bei einer Hängung, die bis 1750 nicht nur Gattungen, sondern auch Schulen miteinander vermischte, mit profanen kollidieren konnten, so etwa der *Trunkene Herkules* mit dem *Emmausmahl* oder ein *Zahnarzt* mit der *Auferstehung Christi* (Abbildung 282). Da die Galerie noch keine wissenschaftliche Anstalt geworden war, spielten funktionale Restkonnotationen moralischer und religiöser Art eine Rolle, zumal einige der Stücke, wie etwa die *Sixtinische Madonna*, einem sakralen Kontext entrissen worden waren. Dadurch, dass die Dresdner Gemäldegalerie 1754 den Grossteil der italienischen Gemälde in der Inneren Galerie konzentrierte, ergab sich daraus eine Art von Sakralraum, von dem niederländische Sujets eher ferngehalten waren und der später in der Rezeption der Galerie und besonders ihres ‚Allerheiligsten‘, der *Sixtinischen Madonna*, zu einem Gemeinplatz werden sollte. Die Purifizierung der Inneren Galerie 1754 durch Guarienti durch die Trennung der süd- und nordalpinen Schulen und die Entfernung niederer Gattungen sowie minderwertiger Stücke dürfte daher nicht nur ästhetisch und kunsthistorisch motiviert, sondern vielleicht auch eine Frage des Dekorums gewesen sein. Dennoch kam es gelegentlich zu problematischen Nachbarschaften, zum Beispiel zwischen Venus und Maria, Bacchus und Christus oder Ariadne und Magdalena (Abbildung 302), deren Spannung wiederum durch Antikenrezeption und motivische Ähnlichkeiten absorbiert werden konnte und so weniger auffiel.

In der Nachfolge der katholischen Kunstreform des späten Cinque- und frühen Seicento, wie sie etwa Gabriele Paleotti, Giovanni Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona kodifiziert hatten, wurde die Ausstellung erotischer Bilder auch zu Anfang des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum nicht nur als ein neues Phänomen, sondern zugleich als ein Import aus Italien verstanden.⁴⁹⁵ So beschrieb der Zeremonialwissenschaftler Julius Bernhard von Rohr nicht nur die flächendeckende Hängung von Gemälden in Adelspalästen als eine italienische Mode und die Präsentation von Heiligenstatuen als eine römisch-

⁴⁹³ Hermann 1766 *Maria Josepha*, S. 52–62.

⁴⁹⁴ Unpublizierter Vortrag von Gregor J. M. Weber.

⁴⁹⁵ Paleotti 1582 *Discorso*; Berrettini u. Ottonelli 1652 *Trattato*.

katholische Usance.⁴⁹⁶ Was die Ausstattung von Privathäusern betreffe, habe man in früheren Zeiten lebensgrosse Ahnenbildnisse bevorzugt sowie Jagdstillleben, die sich noch beim Adel finden liessen; heute seien hingegen Landschaften, Stillleben und Historien beliebter sowie „schändliche, unzüchtige, nackende Bilder und Statuen, die aus dem wollüstigen Italien ihren Ursprung herschreiben, und so wohl jungen als alten zur Reizung und Endzündung böser Lüste und Begierden dienen“.⁴⁹⁷

Selbstverständlich stand der Kunst- und Sammelwert der Kunstwerke im Vordergrund, weswegen August III. vor dem Ankauf erotischer Gemälde nicht zurückschreckte. So liess sich umgekehrt ein Calvinist wie Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, der vorzugsweise niederländische Malerei sammelte, auch kein ‚papistisches‘ Gemälde etwa von Rubens entgehen, wenn es künstlerisch wertvoll war.⁴⁹⁸ Dennoch stand die religiöse Ikonografie in einem latenten Konflikt mit der Kunstfunktion des Bildes. Hagedorn etwa ging 1748 gar soweit zu fragen, ob es zu verantworten sei, katholische Gemälde durch protestantische Druckgrafiker reproduzieren zu lassen, als handle es sich hierbei um das Problem der getreuen Übersetzung des Urbildes oder der Heiligen Schrift.⁴⁹⁹ Étienne La Font de Saint-Yenne versuchte 1752 den neuen und bedauernswerten Erfolg niederländischer Genrebilder nicht nur damit zu erklären, dass die Wohnungen ihrer bürgerlichen Sammler keine italienischen Grossformate aufnehmen könnten, sondern dass die Sujets italienischer Gemälde oftmals eben nicht sehr *heureux* und *intéressants* seien, weil von religiöser Natur.⁵⁰⁰ August III. scheint sich jedenfalls um ein katholisches Dekorurn bemüht zu haben, wie man der königlichen Instruktion von 1741 entnehmen kann, die das Pflichtenheft des eklektischen, eigentlich für Landschaften bekannten Hofmalers Dietrich darstellte: Für vierhundert Reichstaler müsse er unter anderem jährlich vier Kabinettstücke mit „geistlichen Historien“ in die Gemäldegalerie

⁴⁹⁶ Rohr 1989 [1733] *Einleitung*, S. 82: „Einige grosse Herren halten viel auf kostbare französische Tapisserien, die mit ihren eigenen, oder ihrer Vorfahren berühmten Thaten prangen, andere aber mehr auf andere kostbare Gemählde, und findet man bey ihnen, nach der, aus Italien sich herschreibenden Mode, die Sähle und Gemächer von unten biss oben aus, nach einer sehr guten Ordonance, mit den künstlichsten Schildereyen ausgezieret. So erblicket man auch bey den Römisch-Catholischen, sowohl auf den Höfen, als auch in den Gemächern, hin und wieder Statuen von der Junfrau Maria, und von einem und anderm Heiligen, der bay ihnen in grosser Hochachtung stehet.“

⁴⁹⁷ Rohr 1990 [1728] *Einleitung*, S. 534: „Die Gemählde wollen zum Ausputz der Zimmer heutiges Tages nicht mehr so Mode seyn, wie vor diesem. Jedoch bleiben sie noch vor die Liebhaber eine angenehme Zierrath. Unsere Vorfahren hielten mehr auf die in Lebens-Grösse gemahlten Abbildungen ihrer Eltern, Gross-Eltern, und ihrer gantzen Familie, bey uns sind aber die Brust-Bilder, oder die kleinen en miniature gemahlten, mehr im Gebrauch. So liessen sie auch die auf der Jagd gefangenen wilden Thiere von besonderer Grösse [...] abmahlen, und findet man mehrentheils dergleichen auf alten fürstlichen oder adelichen Schlössern. Jetzund sind aber mancherley Landschaften, Fruchtstücken, Historien und dergleichen beliebter, ingleichen schändliche, unzüchtige, nackende Bilder und Statuen, die aus dem wollüstigen Italien ihren Ursprung herschreiben, und so wohl jungen als alten zur Reizung und Endzündung böser Lüste und Begierden dienen.“ Vgl. Beick 1988 *Heineken*, S. 63.

⁴⁹⁸ Schnackenburg 2000 *Wilhelm VIII.*, S. 73: „Wichtiger als die Bildinhalte waren der Rang des Künstlers, die Qualität der Malerei. Dies zeigt sich bei Wilhelm VIII. deutlich, der sich als strenger Calvinist zwar grundsätzlich gegen ‚papistische‘ Darstellungen äusserte, aber dennoch gerne zugriff, wenn es um ein Altarbild mit explizit katholisch-gegenreformatorischem Inhalt von Rubens ging.“

⁴⁹⁹ Hagedorn 1797 *Briefe*, S. 59: 12. Oktober 1748, Hagedorn an seinen Bruder.

⁵⁰⁰ La Font de Saint-Yenne 1752 *Colbert*, S. 218.

liefern; zwar sei ihm die Wahl des Sujets freigestellt, doch müssten die Stücke von höchster Qualität sein, „widrigenfalls die unanständigen Stücke zurück gegeben werden“.⁵⁰¹

Die veröffentlichte Galerie: die *Recueils* der Sammlungen Heinrich von Brühls und Augusts III.

Bei der Publikation einer Sammlung in einem Galeriewerk fallen die Raumgrenzen und vermischen sich die Gattungen und Schulen, oder umgekehrt: Es lassen sich so erst Kategorisierungen und Abfolgen schaffen, die in einer gemischten, dekorativen Hängung nicht vorhanden sind. Der von Heineken 1754 herausgegebene *Recueil* der fünfzig besten Gemälde aus der Sammlung Brühl ist nach Schulen geordnet. Die italienische Schule wird dabei der niederländischen und flämischen nachgeordnet, wobei die letzteren deutlich den Schwerpunkt der Sammlung bilden.⁵⁰² Der *Receuil* beginnt mit Rembrandt und der niederländischen Schule, wobei die zahlreichen Stücke Wouwermans in Blüte und Spätwerk unterteilt werden, darauf folgen Rubens und die flämische Schule und schliesslich die italienische Schule, die – nach dem Modell des königlichen *Recueil* von 1753 – mit der *Vermählung der heiligen Katharina* des für Dresden kanonischen Malers Correggio beginnt (Abbildung 49), beispielsweise eine *Maria Magdalena* von Trevisani (Abbildung 112) aufnimmt und mit Gabbiani als einem neuen Meister abschliesst.

Die italienischen Gemälde, die vor allem katholische Sujets darstellen, werden dank der Einteilung nach Schulen von den nordeuropäischen Stücken getrennt, die deutlich profanere Bildthemen aufweisen, so etwa die Darstellung des Parisurteils, von Marktfrauen und Köchinnen, des Entjungferungsmotivs vom zerbrochenen Ei, von nackten Badenden (Abbildung 227) sowie von urinierenden Menschen und Tieren (Abbildung 226). Die Unterschiedlichkeit der hier versammelten Stillagen scheint mit dem Hinweis entschuldigt zu werden, dass der *Recueil* ausgesuchte Bilder sowohl aus der Galerie wie auch aus dem privateren Kabinett reproduziere, das der Premierminister allein „pour son propre amusement“ eingerichtet habe.⁵⁰³

Im Gegensatz dazu vermischte der 1752 von Matthias Oesterreich herausgegebene *Recueil* von vierzig Zeichnungen aus der brühlschen Sammlung die italienische mit der französischen Schule.⁵⁰⁴ Doch beginnt hier das Werk programmatisch mit der Reproduktion einer grossen, ganz ausgearbeiteten und erzkatholischen Darstellung einer *Fides* von Laurent de la Hire (Abbildung 47): Nicht nur ausgestattet mit den Attributen der Taube des Heiligen Geistes, der Hostie und des Messkelchs, des Messgewandes und dem Kreuzdiadem, der Tiara mit den Petrusschlüsseln, dem Ölbaumästen und dem Kredo, sondern auch mit einem Zwei-

⁵⁰¹ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 29, Fol 16 V.–17 R., Nr. 15: 2. Juni 1741, für 400 Reichtaler, „2.^o Alljährlich vier Cabinetstücken von | geistlichen Historien in gehöriger Grösse in die kgl. Bilder-Gallerie vor die unten ausgesetzte Besoldung ohne fernerer Entgelt zu liefern. 3.^o Das Sujet zu wählen, bleibet zwar in seinen Gefallen gestellt, doch wird er daran keinen Fleiss und Kunst nach der ihm beywohnenden Wissenschaft ersparen; widrigenfalls die unanständigen Stücke zurück gegeben werden, und er an deren Statt andere zu fertigen gehalten seyn soll.“

⁵⁰² Heineken 1754 *Recueil*, unpag. *Avertissement*: „Quoique la galerie & le cabinet, donst nous parlos, excellent préféablement en tableaux de maîtres françois & flamands, il s’y trouve néanmoins aussi des pièces italiennes, qui ont leur merite.“

⁵⁰³ Ebd., unpag. *Avertissement*: „Outre cette Galerie s. e. a formé encore un cabinet pour son propre amusement, qui contient des pièces choisies des meilleurs peintres.“

⁵⁰⁴ Oesterreich 1752 *Dessins*.

flügelretabel, der die sakralen Funktionen der bildenden Künste demonstriert, drückte die *Fides*, die im Kabinett des Premierministers hing, gleichsam das katholische Kredo des Sammlers aus.

Im Vergleich mit den Galeriewerken der brühlschen Sammlung erscheinen Heinekens *Receuil*s der königlichen Kollektion von 1753 und 1757, die vor allem Werke der Inneren und nicht der Äusseren Galerie reproduzieren, in anderem Licht. Heinekens Auswahl kann dabei nicht nur als geschmackliche, sondern auch als konfessionelle Aussage verstanden werden: 57 % der Sujets stammen aus dem Neuen Testament, weitere 13 % der Themen weltlicher und 17 % mythologischer oder antiker Provenienz sind. Mit 70 % stellen also die religiösen und speziell katholischen Bildinhalte den deutlichen Schwerpunkt der *Recueils* dar, während der Galeriebestand – 830 Gemälde in der Äusseren gegenüber 357 in der Inneren Galerie – schätzungsweise die umgekehrte Proportion aufwies.⁵⁰⁵ Die *Recueils* stellen sozusagen die öffentliche Seite der Gemäldegalerie dar, auch wenn es sich um eine elitäre und internationale Öffentlichkeit handelte; und gerade deswegen erscheint die darin vorgenommene Selektion und Inszenierung der Werke, die einen Status- und Stilunterschied zwischen dem König und dem Premierminister verrät, als ein Indiz dafür, wie die Sammlungen verstanden werden und erscheinen wollten.

Repräsentation und Raumfunktion

Die Galerie gehörte zu den königlichen Appartements, und ihre Gemälde dienten streng genommen zu ihrem Schmuck. Raumdekorationen der frühen Neuzeit waren in der Regel auf die Raumfunktionen abgestimmt. So war beispielsweise in Salzdahlum der Schlossflügel der Herzogin mit religiösen Sujets ausgestattet, derjenige des Herzogs mit Kunstgegenständen und Naturalien.⁵⁰⁶ In seiner *Beschreibung der kurfürstlichen Bildergalerie in Schleissheim* von 1775 beschreibt Johann Nepomuck Edler von Weizenfeld die dekorungsgemässe Bilderausstattung verschiedener Schlafzimmer. Im ersten waren eine *Jagd der Diana*, ein *Christusknabe mit Johannes*, ein *Christus am Kreuz*, die *Heiligen Drei Könige*, ein *Heiliger Schutzengel ein Kind zu Andacht ermahnend*, das Bildnis einer verwitweten Herzogin und zwei Landschaften zu sehen.⁵⁰⁷ Das zweite Schlafzimmer war ganz ähnlich mit züchtigen und andächtigen Bildern ausgestattet, wie zum Beispiel Darstellungen von Tugendpersonifikationen oder eines Schutzengels, der ein Kind an der Hand führt.⁵⁰⁸ Im dritten fanden sich das Bildnis der verwitweten Regentin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen und das Brustbild der

⁵⁰⁵ Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*.

⁵⁰⁶ Gerkens 1974 *Salzdahlum*, S. 114–125.

⁵⁰⁷ Weizenfeld 1775 *Beschreibung*, S. 14: Schlafzimmer, Vouet, „Diana bereitet sich bey anbrechendem Tage zur Jagd. Vulkan übergiebt ihr einen Köcher mit neuen Pfeilen. Ein Silvan bereitet die Jagdnetze, und die Cyklopen schmieden noch mehrere Waffen. Lebensgrosse Figuren.“ Rubens und Snyders, „Eine Landschaft. Das Kind Jesu spielt mit dem kleinen Johannes.“ Christoph Schwarz, „Christus am Kreuze.“ Schule des Poelenburg, „Ein Andachtsstück. Die heiligen drey Könige mit noch andern elf Heiligen.“ Derselbe, „Ein Andachtsstück. Der heilige Schutzengel ermahnt ein kleines Kind zu Andacht.“ Strobel nach des Marées, „Das Bildnis der verwitweten Herzogin von Baiern, Maria Anna.“ Supraporten, van der Meer, „Ein Seehafen mit grossen und kleinen Schiffen.“ „Ein Seehafen mit Schiffen.“

⁵⁰⁸ Ebd., S. 45: Schlafzimmer im Nebenappartement, nach van Dyck, „Das Bildnis einer unbekannten Dame in Lebensgrösse.“ Ebd., S. 46: Van Brenner, „Maria und Joseph bethen das auf dem Bette vor ihnen liegende Kind Jesu an.“ Sandrart, „Der heilige Antonius von Padua empfängt das Kind in seine Arme.“ Derselbe, „Der heilige Schutzengel führt ein Kind an der Hand.“ Schwarz, „Christus am Kreuze zwischen den beyden Schächern.“ Ebd., S. 47: Supraporten, Triva, „Die Mässigkeit“ und „Die Wahrheit“.

heiligen Magdalena.⁵⁰⁹ Ein viertes Schlafzimmer war ebenfalls mit religiösen Gemälden ausgestattet, unter anderem *Tarquinius und Lucretia* und der *Selbstmord der Lucretia*.⁵¹⁰ Drei weitere Schlafzimmer waren mit entsprechenden Motiven dekoriert.⁵¹¹ Da unter anderem ein flämisches Kabinett eingerichtet wurde und auch das kurfürstliche Drechselzimmer mit Darstellungen Apolls und der Musen sowie mit zwei Künstlerselbstbildnissen ausgestattet war, kann davon ausgegangen werden, dass die Präsentation der Gemälde im Schleissheimer Schloss auf die Raumfunktionen abgestimmt war.⁵¹² Obwohl es sich bei den erwähnten Beispielen vermutlich um Paradeschlafzimmer handelte, wurde darauf geachtet, die Gemäldeausstattung so auszusuchen, dass die religiösen Tugenden des Herzogs und der Herzogin gerade in einem scheinbar intimen Raum hervorgehoben und bekräftigt wurden.

Wenn also August III. nur zwei Gemälde in seinem Paradeschlafzimmer präsentierte, die Correggio zugeschriebene *Maria Magdalena* (Abbildung 110) und eine *Muttergottes* von Dolci (vgl. Abbildung 25), dürfte er damit nicht nur das konventionelle Dekor des Ortes respektiert, sondern auch auf die Tugendhaftigkeit seiner Sammelleidenschaft hingewiesen haben, hatten doch selbst Ottonelli und Cortona attestiert, dass Correggios Werke, wenn auch erotisch, so doch religiös vorbildlich seien.⁵¹³ Im repräsentativen Schlafzimmer hingen also zwei Gemälde, die stilistisch und ikonografisch nicht nur auf die hohe Kennerschaft des Hausherrn, sondern auch auf seinen katholischen Glauben hinwiesen, beziehungsweise auf die gelungene Verbindung beider Merkmale. Da sich die Darstellungen der Maria Magdalena gerade in der Dresdner Sammlung jedoch auf auffällige Weise häufen, soll dieses Bildsujet, das aus dem gegenreformatorischen Italien stammt und in dem sich Kunst- und Sakralwert kreuzen, näher untersucht werden.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 58: Grünes Appartement, Schlafzimmer „Ihre königliche Hoheit die verwittwete Churfürstin von Sachsen. 206. Die heilige Magdalena. Ein Brustbild. Auf Leinwand 1 Fuss 51/4 Zoll hoch, 2 Zoll breit.“

⁵¹⁰ Ebd., S. 126: Nebenappartement, Schlafzimmer, Saracino, „Eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.“ Bocksberger, „Jupiter vertheilt die vier Elemente“, Tintoretto, „Die Erweckung des Lazarus.“ Schwarz, „Christus wird im weissen Kleide von Herodes hinweggeführt.“ Derselbe, „Die Geisselung Christi.“ Ebd., S. 127: Pencz, „Tarquinius zwingt die Lucretia mit einem Dolche zu seinem Willen.“ Derselbe, „Der Selbstmord der Lucretia.“ Schwarz, „Eine Kreuztragung.“ De Heem, „Allerhand Früchte auf einer steinernen Platte“. Ebd., S. 128: Fanciscus Hamilton, „Weintrauben mit herumfliegenden Molkendieben.“ „Das Nebenbild.“

⁵¹¹ Ebd., S. 156: rotes Appartement, Schlafzimmer, Rubens, „Der Mord der unschuldigen Kinder.“ Dyck, „Die Mutter Gottes sitzt, und reicht dem Kinde Jesu die Brust.“ Raffael, „Die Mutter Gottes hält das Kind Jesu auf dem Schoosse.“ Ebd., S. 215: Schlafzimmer, nach Rembrandt „Die Kreuznehmung Christi.“, nach Rubens „Das weise Urtheil des Königs Salomon.“ Bivien, „Karl Herzog von Berry, ein Prinz Ludwigs Dauphins in Frankreich.“ Messis, „Ein Geldwechsler, der mit seiner Frau Geld zählt.“ Ebd., S. 216: Johann Breughel und Peter Sneyers, „Die Schlacht auf dem weissen Berge unweit Prag in Böhmen vom Jahre 1620.“ Domenico Ricci/Brusatorci, „Die unbefleckte Empfängnis Mariä.“ Ebd., S. 236: Schlafzimmer, Albrecht, „Die Malerey wird durch die sieben Kinder vorgestellt.“ Derselbe „Sieben Kinder stellen die Bildhauerey vor.“ Sarto, „Die Mutter Gottes wäscht das Kind Jesu in einem kupfernen Geschirre ab.“ Veronese „Die Mutter Gottes speiset das Kind Jesu in Gegenwart des heiligen Josephs.“

⁵¹² Ebd., S. 161: „In dem flamändischen Kabinette.“ Ebd., S. 23–29: Drechselzimmer, Tintoretto *Vulkan und Venus*; Derselbe, *Apoll und die Musen*; Boremans' Selbstbildnis an der Staffelei; Karl Groff im Atelier; dann vor allem historische Sujets, Schlachten und dergleichen.

⁵¹³ Mussini 1995 *Correggio*, S. 33–35.

‘Ouvrage spirituel & précieux’: Correggios *Maria Magdalena* (1527/1763)

Das Original von Correggios *Maria Magdalena* entstand vermutlich um 1527 und gilt heute als verschollen. Von den zahlreichen Kopien, die die Grossherzöge von Toskana bei Alessandro Allori und seinen Schülern bestellten, verschenkten sie 1609 eine an die zwölfjährige Prinzessin Leonora d’Este, als sie in das Klarissenkloster von Carpi eintrat. Es handelte sich um ein Gemälde auf Kupfer, eine „Maria Madalena nel deserto“, „che viene dal Correggio, mano del Bronzino“, die also damals noch als eine Kopie galt und die auf Grund ihres mit Halbedelsteinen verzierten Silberrahmens mit jenem Gemälde identifiziert werden kann, das vermutlich in den 1620er Jahren in die Galleria Estense und dann 1746 mit dem spektakulären Ankauf der hundert besten Gemälde durch August III. nach Dresden gelangte.⁵¹⁴

Die *Maddalenina del Correggio* (Abbildung 110), wie sie Guarienti nannte, galt als das Lieblingsgemälde Augusts III., das spätestens ab 1750 in seinem Paradeschlafzimmer hing.⁵¹⁵ Bereits in Modena gehörte sie, in eine Nische gehängt und in einem halbedelsteingeschmückten Silberrahmen (Abbildung 119) eingefasst, zusammen mit der *Notte* (Abbildung 28) zum Höhepunkt des Parcours durch die Estensische Galerie (Abbildung 17). Dementsprechend eröffnet sie zusammen mit den anderen Werken Correggios auch den ersten Band des *Recueil* von 1753.⁵¹⁶ Darin kam ihr die Ehre zuteil, in Originalgrösse abgebildet zu sein, sodass es im Nachhinein so erscheinen konnte, als ob sich der Foliant nach ihrem Format richte.⁵¹⁷

Wie Heineken im Begleittext behauptet, hätten die Este das Gemälde immer mit sich genommen, wenn sie die Residenz verliessen, und es nie aus den Augen verlieren wollen, weswegen sie es in ihrer Reisekarosse mitführten.⁵¹⁸ Dies schreibt auch bereits 1740 Charles

⁵¹⁴ Ghiraldi 1998 *Maddalena*, S. 106: Magdalena: Zuerst in Sammlung von Cavaliere Niccolò Gaddi in Florenz, 7. März 1609, „Maria Madalena nel deserto [...] mandato a donare alla principessa Leonora di Modena quale se fatta monaca in Reggio [...]. Un quadretto in rame messo in un adornamento d’argento scorniciato, e com.^{so} tutto di castoni e rosette d’oro dentrovi acquemarine girasoli turchini e altre gioie simile nel quale ivi è dipinto una st.^a Maria Maddalena a gia.^{te} che viene dal Correggio, mano del Bronzino“.

⁵¹⁵ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 65, Anm. a: „La rinomatissima *Natività di Cristo*, detta comunemente la *Notte del Correggio*; la grande tavola di s. Pietro Martire, quelle di s. Sebastiano, come pure l’altra di sua prima maniera con più santi; ed il ritratto del medico, e la mirabile e non mai abbastanza lodata *Maddalena*, detta per vezzo la *Maddalenina del Correggio*, parti tutti singolarissimi di quel meraviglioso artefice, dalla Galleria Estense sono ora passati ad accrescer il lustro, e lo splendore della doviziosoissima galleria di s. m. il re di Polonia ed elettore di Sassonia.“ Ratti 1781 *Correggio*, S. 110: „fu sempre tenuta nella istessa sua stanza“. Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 439, Nr. 183: Correggio, Magdalena, „Dieses schöne Bild, das eine mit kostbaren Steinen besetzte Einfassung hat, war ein Lieblingsbild des höchstseel. Königs, das er immer in seinem Zimmer hatte.“

⁵¹⁶ Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 203: Weil die Reproduktion der *Notte* sich verzögerte, wurde die *Heilige Magdalena* stattdessen die *Maria Magdalena* an vierter Stelle in den ersten Band des *Recueil* aufgenommen.

⁵¹⁷ Heineken 1753 *Recueil*, Nr. 4. Vgl. Heineken 1757 *Recueil*, Nr. 15, Alessandro Turchis *Venus und Adonis* (Gal.-Nr. 521) ebenfalls in Originalgrösse.

⁵¹⁸ Heineken 1753 *Recueil*, S. VI: „Ils le conservoient dans leur propre chambre, renfermé dans une boëtte, & toutes les fois, qu’ils se virent obligés d’abandonner leur capitale & leur palais, ils le conduisirent avec eux; il avoit une place dans la même voiture, où ils étoient assis; ils ne permirent jamais qu’il sortit de dessous leurs yeux.“ Darauf beruhend Ratti 1781 *Correggio*, S. 111: „i duchi d’Este allor che la possedevano, seco loro la portavano qualunque volta abbandonar la loro capitale, e che nella loro carrozza da viaggio v’aveano un serbatojo fatto a posta per conservarla“.

de Brosses in seinen Reisebeschreibungen, doch widerlegen diese wiederum Heinekens Behauptung, die Herzöge hätten das Stück „dans leur propre chambre“ aufbewahrt.⁵¹⁹ Es ging Heineken vielmehr darum, die Kultiviertheit Augusts III. durch dessen Wertschätzung jenes weltberühmten Meisterwerks, Correggios *Maria Magdalena*, zu beweisen: Der König, in dessen Besitz sich das Gemälde nun befinde, hüte es mit nicht geringerer Sorgfalt als sein Vorbesitzer; hinter Glas und in einem neuen Rahmen, der sich abschliessen lasse, sei es in das königliche Appartement gebracht worden.⁵²⁰ August III. inszenierte Correggios *Maddalenina*, Reliquie italienischer Kulturblüte, eingefasst in ein kostbares Ostensorium, das selbst hinter Glas und unter Verschluss gehalten wurde, als ein Palladium, das die *translatio* des guten Geschmacks von Italien nach Sachsen repräsentierte.⁵²¹ Seitdem sie spätestens 1765 der Galerie zugeführt und dem Publikum zugänglich gemacht wurde, genoss sie eine europaweite Beliebtheit, die sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in einer ungefähr achzehnfachen druckgrafischen Reproduzierung manifestierte.⁵²²

Wie sich aus Riedels Tagebuch, das die Kriegswirren der preussischen Besetzung dokumentiert, entnehmen lässt, galt der *Maria Magdalena* Correggios grösste Aufmerksamkeit. Die erste Sicherheitsmassnahme, die Riedel beim Angriff der Preussen am 29. August 1756 vorzunehmen hatte, war, die *Maria Magdalena*, „so in Ihro Maj. Schlafzimmer gehangen“, der Königin auszuhändigen.⁵²³ Als die Königin am 17. November 1757 verstarb, nahm der Kurprinz den Schlüssel der Galerie und Correggios *Maria Magdalena* in seine Obhut.⁵²⁴ Dass die *Maria Magdalena* und vor allem ihr Zierrahmen (Abbildung 119) Begehrlichkeit auslösten, zeigte sich nicht zuletzt am berühmten Diebstahl, den der Dresdner Schuhmacher Wogaz im Jahre 1788 beging.⁵²⁵

Auch konservatorisch wurde das Gemälde mit besonderer Sorgfalt behandelt. Als am 4. September 1758 die Kapitulation Dresdens unterzeichnet wurde, erhielt Riedel am selben Tag die Order, die Galeriebilder auf die Festung Königstein zu verfrachten. Für Raffaels *Sixtinische Madonna* und Correggios *Maria Magdalena* liess er eigens Kisten anfertigen.⁵²⁶ Auf der Festung wurden sie mit einigen anderen Gemälden ausgepackt, damit sie nicht unter der Feuchtigkeit litten und ständig beobachtet werden konnten. Die Gemälde, die dann aus konservatorischen Gründen wieder nach Dresden verschifft wurden, liess Riedel wegen der preussischen Bombardements im Juli 1760 wiederum einpacken und nach Königstein transportieren, unter anderem Correggios *Maria Magdalena*. Die Qualitäten, die Heineken an der correggesken *Maria Magdalena* erwähnte, waren die *simplicité* des Sujets, jene „figure tout divine“, deren blaues Gewand das Inkarnat hervorhebe und die alleine die Seele des Be-

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Heineken 1753 *Recueil*, S. VI: „Sa majesté polonoise, qui en est actuellement possesseur, ne le garde pas avec moins d’attention. Elle l’a fait mettre dans l’appartement qu’elle habite, après l’avoir fait enquerer de nouveau sous une glace, qui se ferme à clef.“

⁵²¹ Es gab nur wenige negative Stimmen wie z. B. Burtin 1846 [1808] *Traité*, S. 319: Die *Magdalena* Correggios sei 6000 Louis d’Or bezahlt worden, obwohl schlecht sie gezeichnete Füsse habe und ihre Haut nur Fleck auf dunklem Grund sei.

⁵²² Mussini 1995 *Correggio*, S. 234, Nr. 499.

⁵²³ Siehe unten Anhang Riedels Tagebuch (1744–1760).

⁵²⁴ Ebd.

⁵²⁵ Heres 1989 *Modena*, S. 66. Marx u. Magirius 1992 *Gemädegalerie*, S. 10–11: Wogaz. Boetticher 1859 *Bilderraub*, S. 16: Wogaz behauptet, er habe nur den Rahmen des Gemäldes haben wollen. Siehe z. B. Racknitz 1811 *Skizze*, S. 86.

⁵²⁶ Siehe unten Anhang Riedels Tagebuch (1744–1760).

trachters zu erschüttern vermöge; es handle sich um ein „ouvrage spirituel & précieux“, lieblich (*aimable, dolce*), vollendet (*terminé, finito*) und frisch (*frais, fresco*).⁵²⁷

Eine katholische Magdalena in protestantischer Einöde

Es sind nur wenige Einzel- und narrative Darstellungen der Maria Magdalena in den königlichen Sammlungen nachweisbar, die aus der Zeit vor dem Ankauf der *Maddalenina* 1746 stammen, etwa von Pierre Subleyras, nach Gerrit Dou und aus der Werkstatt der Bassano.⁵²⁸ Die dem Bernini-Schüler Francesco Baratta zugeschriebene *Maria Magdalena* (Abbildung 114), eine Art Pendant zu Francesco Mochis *Johannes dem Täufer*, dürfte als büssende Waldnymph von August dem Starken ursprünglich nicht für einen öffentlichen Sakralraum bestimmt worden sein, sondern eher für eine Gartenkapelle oder dergleichen, und wurde erst von Maria Josepha in die Hofkirche versetzt. Hervorzuheben ist vor allem jene zärtliche, mit einem zähneknirschenden Totenschädel zwischen den Beinen barbusig büssende, das Kreuz liebkosende *Apostelin in der Wüste* Paolo Paganis (Abbildung 117), welche mit der ihr Möhren anbietenden Amorette eher einer paganen Venus im Bade gleicht und welche Heineken zusammen mit Albanis *Amorettentanz* und Annibale Carraccis *Genius des Ruhmes* als „holdselig und schön“ pries und 1757 im *Recueil* reproduzierte.⁵²⁹

Nach dem Erwerb der Modeneser Sammlung kam es zu einem intensiven Ankauf von Magdalenenendarstellungen. Sie lassen sich entsprechend den zwei Gemälden im königlichen Paradeschlafzimmer in zwei stilistische Gruppen einteilen: einerseits die gegenreformatorisch geprägten, sinnlich abgekühlten Pseudoporträts, die der *Maria Renis* (Abbildung 25) nahe kommen, andererseits die erotischeren ganzfigurigen Bilder in der Tradition der *Maria Magdalena* Correggios. Zu nennen ist eine in Andacht versunkene Magdalenenbüste des Reni-Schülers Francesco Gessi (Abbildung 123) sowie jene damit verwandte, keusche, intellektuelle *Maria Magdalena* aus der Hand der bei August III. so beliebten Pastellmalerin Rosalba Carriera (Abbildung 111), die Algarotti erwarb.⁵³⁰

Dass er damit den Geschmack des Hofes getroffen hatte, zeigt sich nicht nur daran, dass auch der Premierminister Brühl eine *Maria Magdalena* von Francesco Trevisani (Abbildung 112) besass, die in Matthias Oesterreichs *Recueil* von 1754 publiziert wurde, sondern auch an der *Maria Magdalena* Pietro Rotaris (Abbildung 113).⁵³¹ Zwischen 1753 und 1756 wirkte der Trevisani-Schüler Rotari in Dresden als Hofporträtist und schuf zwei grosse Altarretabel für die Hofkirche. So wie er mit seiner *Ruhe auf der Flucht* einen *paragone* mit

⁵²⁷ Heineken 1753 *Recueil*, S. VI: „ébranlera seule l'âme du spectateur, & y jettera le plus vif intérêt“. Heineken 1753 *Recueil*, S. VII: italienische Übersetzung.

⁵²⁸ *Christus beim Pharisäer Simon* Subleyras (Gal.-Nr. 789, 1742 aus den königlichen Zimmern); *Maria Magdalena* nach Gerrit Dou (Gal.-Nr. 1723, erworben 1741); *Noli me tangere* aus der Werkstatt Jacopo Bassanos (Gal.-Nr. 263, erworben 1742).

⁵²⁹ Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 85: „Die Kinder des Albans [Gal.-Nr. 337], der *Genius des Ruhms* von Carache [Gal.-Nr. 306], die *Magdalene* von Pagani [Gal.-Nr. 648], welche Bilder wir in der Dresdnischen Galerie gemalt und in Kupfer gestochen sehen, sind schön und holdselig; der Mann welcher den toten Körper in des Procatini Gemälde die Pest fortträgt [Gal.-Nr. 645], der *Hieronymus* des van Dyck [Gal.-Nr. 1024], sind schöne Bilder: aber nicht holdselig. Der *Manoah mit seinem Weibe und mit dem Engel* des Rembrandts [Gal.-Nr. 1563], sind reizend: aber nichts weniger als schön, und noch weniger holdselig.“ Heineken 1757 *Recueil*, S. XXVII, Nr. 42.

⁵³⁰ Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 461–462: Es waren drei *Magdalenen* Rosalbas in der Galerie.

⁵³¹ Weber 1999 *Rotari*, S. 73, Nr. I.4. Henning u. Weber 1998 *Blick*, S. 48–49, Nr. 17. Marx u. Weber 1999 *Splendor*, S. 125–141: Verzeichnis der Gemälde Rotaris in der Gemäldergalerie Alte Meister.

dem berühmtesten Gemälde der Galerie, der *Nacht* Correggios (Abbildung 28), bemühte, so entstand als Variante seiner *teste*, die die *expressions des passions de l'âme* exemplifizieren und von denen August III. ungefähr 66 Stück besass, auch eine verzückte *Maria Magdalena*, die sich am Modell Renis orientierte, sowohl im katholischen Sujet als auch im emailhaften Stil – „trop léché“ wie allerdings 1755 die Dauphine Maria Josepha Carolina abschätzig bemerken sollte.⁵³² Indem Rotaris errötende *Heilige*, die Hand auf der samtenen Brust, ihre eigene Sinnlichkeit in innere Berührung sublimiert, distanziert sie sich von den gänzlich irdischen Aktmodellen Guido Canlassis (Abbildung 122).

Abgesehen von szenischen Darstellungen, wie etwa Franceschinis der *vanitas* ent-sagenden, sich selbst geisselnden Kurtisane (Abbildung 118),⁵³³ fanden mehrere wichtige Werke den Weg in die Galerie, die der erotischeren Bildtradition der *Maria Magdalena* Correggios folgen.⁵³⁴ Luigi Crespi hatte 1752, anlässlich seines Dresdenbesuchs, dem König nicht nur ein paar Flaschen Bologneser Eau de Vie mitgebracht, sondern auch ein Gemälde aus der eigenen Produktion, die Darstellung des Kopfes der heiligen Magdalena, die zwei Jahre später noch in einer Ecke stand und die daher zusammen mit den Flaschen in den Besitz des königlichen Leibarztes Bianconi übergangen, der das Werk selbst „une bagatelle“ nannte.⁵³⁵

Dietrichs seit 1945 verschollene Kopie auf Kupfer nach Correggios *Maria Magdalena* befand sich 1755/56 vorübergehend auf der Hubertusburg, wurde dann aber 1761 wieder in die Dresdner Gemäldegalerie eingegliedert.⁵³⁶ Den Kritikern Dietrichs, wie etwa Heineken, galt dessen Kopie nach Correggios unnachahmlicher *Magdalena* als ein Beweis dafür, dass der deutsche Eklektizist schliesslich doch immer nur „in der Dietrichschen Manier“ zu malen fähig gewesen sei.⁵³⁷ Gleich nach dem Einmarsch der Truppen begehrte Friedrich II., die Ge-

⁵³² Ciancio 1999 *Rotari*, S. 10: „sa peinture me paroît trop léché[e]“. Weber 1999 *Rotari*, S. 27: „Mit einem anderen häufig kopierten und reproduzierten Gemälde reagierte Rotari ebenfalls auf die Vorlieben des Königs: August III. hatte eine auffallend reiche Sammlung hervorragender *Büssenden Magdalenen* zusammengetragen, deren berühmteste zweifellos diejenige Correggios war“.

⁵³³ Carlo Cesare Giovannini bezweifelte 1755, dass Marcantonio Franceschinis Dresdner *Maria Magdalena* ein Original sei. Siehe Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/6, Fol. 66 R.: Giovannini in Bologna an Bonaventura Rossi, 2. Dezember 1755: „Io vidi in Dresda la copia della *Maddalena* del Franceschini nella gran galleria e dissi che l'originale ne era in Bologna in casa Bovi“. Vgl. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/6, Fol. 18 R.: Giovannini an Brühl (?), 28. Juni 1755. Weil dieses Gemälde bereits 1750 in der Galerie verzeichnet ist (Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 24 R., Nr. 317), können die seit Woermann (Woermann 1908 *Katalog*, S. 152, Nr. 389) angegebene Provenienz aus der *casa Bovi* und das Ankaufsjahr 1755 nicht stimmen.

⁵³⁴ Jordaens, *Maria Magdalena am Grabe Christi* (Gal.-Nr. 1013); Johann Liss, *Maria Magdalena*, (Gal.-Nr. 1840); Anton Domenico Gabbiani (Gal.-Nr. 512); Federico Barocci, *Magdalena am Grabe Christi* (Matthäi 1835 *Verzeichnis*, S. 102, Nr. 518). Verschollen sind: Forabosco/Fetti, *Maria Magdalena* (Matthäi 1835 *Verzeichnis*, S. 38, Nr. 169 B); unbekannter italienischer Meister, *Maria Magdalena* (ebd., S. 27, Nr. 106 B).

⁵³⁵ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 12, Fol. 15 V., Nr. 439: Bianconi in Übigau an Brühl, 25. September 1754, „j'ai vu encore dans un coin ce tableau representant une tête de s. Marie Magdaleine, que mr. le chanoine Crespi a peinte, et qu'il porta il y a au dela de deux ans a s. m. le roi, et cela avec quelques bouteilles d'eau de vie de Bologne. Puisque je crois fermement que le roi ne fera aucun usage de cette piece, ni pour la galerie de Dresde, ni pour celle de Hubertusbourg, etant absolument une bagatelle, comme aussi l'eau de vie, oseraisje supplier v. e. a m'interceder la permission de les prendre ?“.

⁵³⁶ Gal.-Nr. 2149. Siehe unten Anhang *Die Hubertusburger Gemäldegalerie (1755)*.

⁵³⁷ Rackwitz 1811 *Versuche*, S. 1–8. Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 14: „Als er auch einstmals auf des Inspectors Guarienti Antrag, eine schadhaft gewordene Schilderey des Beretin de Cortona in der Galerie ausbessern sollte, so machte er einen Dietrich daraus. Desgleichen ist die *Nacht* von Correggio und

mäldegalerie zu besichtigen. Nach mehreren Besuchen liess er, da Correggios *Maddalenina* unter Verschluss gehalten wurde, von Dietrich eine Kopie von Batonis *Maria Magdalena* (Abb. Abbildung 120) anfertigen, „jedoch ohne den Todtenkopf“.⁵³⁸ Im Jahr darauf, 1757, begann Dietrich im kleinen Audienzzimmer des Schlosses mit dem Kopieren, und am 17. März liess die Königin das fertige Bild nach Potsdam schicken, wo sie in Oesterreichs *Verzeichnissen* hoch gelobt wurde.⁵³⁹ Auch Friedrich II. scheint ein Faible für das Sujet gehabt zu haben, waren doch 1786 allein in seiner Galerie sechs *Magdalenen* ausgestellt, unter anderen auch eine Kopie nach dem Dresdner Original Adriaen van der Werffs (Abbildung 121).⁵⁴⁰

Als der junge, königliche Romstipendiat Anton Raphael Mengs 1752 für August III. eine *Maria Magdalena* (Abbildung 116) explizit als wettstreitenden „compagnon“ zu derjenigen Correggios schuf und mit diesem gefeierten Bild in die römische Lukasakademie aufgenommen wurde, wie sein Vater Ismael bezeugt, handelte sich um eine strategische Emulation: Indem Mengs jenes Gemälde, das den offiziellen Geschmack des Königs verkörperte, zu imitieren und zu übertreffen suchte, empfahl er sich als Hofmaler, der den Transfer des italienischen Geschmacks nach Dresden vollenden würde.⁵⁴¹ Bianconi behauptet in seinen 1763 herausgegebenen *Briefen*, dass August III. Mengs' *Maria Magdalena* zusammen mit ihrem Vorbild in seinem Schlafzimmer aufbewahrt und lapidar zu sagen gepflegt habe, dass diejenige von Mengs noch nicht wirklich reuig sei.⁵⁴²

Angesichts dieser Häufung der Magdalenenikonografie in den Beständen Augusts III. stellt sich schliesslich die Frage, wie ihre erotisch-religiöse Ambivalenz einzuordnen ist. Seit

Magdalene von ebendemselben, welche er für des Königs von Preussen Majest. nach den Originalen copirt, in der Dietrichschen Manier gemalt.“

⁵³⁸ Siehe unten Anhang *Riedels Tagebuch (1744–1760)*.

⁵³⁹ Siehe ebd. Oesterreich 1761 *Beschreibung*, S. 57, Nr. 48: „Dieses Gemählde ist eine Copie von einem der allerschönsten und berühmtesten Bilder, die bekannt sind. [...] | Dietrich hat dieses Bild auch für Ihro Majestät den König von Preussen in der Grösse des Originals auf Leinwand copirt, doch hat er sich dadurch nicht viel Ehre verdient. Man kann ihn deshalb damit entschuldigen, dass er seine Copie verfertigen müssen, ohne das Original beständig vor Augen haben zu können.“ Oesterreich 1990 [1773] *Sanssouci*, S. 10, Nr. 11: „Eine in einer Wüste liegende andächtige Frau. Ein Stück voller Annehmlichkeit, so nach dem in der Dresdener Gallerie unter den Nahmen, der busfertigen Magdalena befindlichem Originale, verfertigt worden. Dietrich aber bekam den Befehl, den Todtenkopf, auf dem ein Buch liegt, und der die heilige Magdalena anzeigt, wegzulassen.“

⁵⁴⁰ Bartoscheck u. Hüneke 1996 *Sammlung*, S. 228, Nr. 85: Anton van Dyck-Schule. Ebd., S. 230, Nr. 104: Adriaen van der Werff-Schule nach Dresdner Original Gal.-Nr. 2118. Ebd., S. 234, Nr. 142: Adriaen van der Werff. Ebd., S. 236, Nr. 163: Luigi Gentile. Ebd., S. 240, Nr. A 5: Teresa Muratori. Ebd., S. 231, Nr. A 15: Rubens.

⁵⁴¹ Schlechte 1992 *Tagebuch*, S. 191: 29. August 1752, Ismael Mengs, „me dit que son fils venait de produire à l'Académie des peintres de Rome le 'compagnon de la *Madelaine*' du Corrège, qu'il vient d'achever pour le roi, et que sur l'applaudissement que ce tableau avait eu généralement son fils avait été élu membre de l'Académie.“

⁵⁴² Bianconi 1763 *Lettere*: S. 227: „Una Maddalena giacente, e mezza nuda, ma bella e rubiconda ad imitazione di quella del Coreggio/, che è posseduta dalla real casa di Sassonia. Quel re le teneva amendue vicine nella sua camera da letto, e lepidamente solea dire, che quella del Mengs non era ancora pentita davvero.“ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Fol. 12. V.: 26. Juli 1756, Brühl in Dresden an Mengs in Rom, „dans l'intervalle de vôtre absence de 4 ans s. m. n'a pas eû le plaisir de voir un seul ouvrage de votre famille hormis | la s.^{te} Magdaleine.“ Bianconi 1802 [1780] *Mengs*, S. 157: „Con Coreggio in mente, e Tiziano si chiuse nelle camere del Vaticano, ove Raffaele ha lasciata su que' muri la sua anima quasi divina, e cominciò a meditarlo, e piuttosto a dipingerlo, che a copiarlo. Si provò a olio facendo una mezza figura della *Maddalena*, ma a modo suo, ed il ritratto di suo padre. [...] Gli venne in capo di fare alla raffaelesca una sagra famiglia per mandarla al re“.

dem Cinquecento bewies der weibliche Akt die Potenz der Malerei, und im Laufe der katholischen Reform konnte die Bilderotik nicht nur unter dem Feigenblatt der Heiligenikonografie fortleben, sondern gar für die Zwecke der Konfessionalisierung geheiligt werden.⁵⁴³ Correggios *Maria Magdalena* erscheint daher nicht nur als die berühmte Perle der Sammlung, sondern auch als eine ambivalente, fast anamorphotische Ikone des Geschmacks Augusts III.: Je nach Ansicht befriedigte sie beide Bedürfnisse, sowohl die sinnlich-ästhetischen eines Kunstsammlers als auch diejenigen der Repräsentation und des Dekorums eines katholischen Monarchen. Sie verführt aber auch dazu, die anfängliche Frage umzukehren: War die Gemäldegalerie kryptokatholisch oder war nicht vielmehr umgekehrt der Katholizismus Augusts III. ein ‚kryptoästhetischer‘? So wie die katholische Hofkirche nach Bianconi ‚*una specie di teatro sacro*‘ gewesen sei, kann auch die Gemäldegalerie als ein Panoptikum katholischer Ikonografie betrachtet werden.⁵⁴⁴ Correggios *Maddalenina* wäre demnach auch als ein Dokument eines ästhetisierten, quasi protoromantischen Katholizismus Augusts III. zu verstehen, der als Jugendlicher in Italien konvertierte und der die künstlerische und festliche Kultur Italiens niemals vergessen, sondern zeitlebens nach Dresden, als einem künstlichen Venedig, zu transferieren und zu replizieren suchte. Sein Glaube wäre demnach wesentlich durch die italienische Kunst vermittelt und in ihr aufgehoben. Die Galerie erscheint so als ein Erinnerungsort, an dem eine ‚Kunstreligion‘, das heisst ein Glaube an die Kunst und zugleich ein künstlicher Glaube, möglich wird, und Correggios Bild als eine katholische Magdalena in protestantischer Einöde.

Eros des Glaubens (1799)

Die eigentümliche Verbindung von Erotik und Glaube, die die barocke Magdalenenikonografie auszeichnet, sowie ihre besondere Präsenz in der Dresdner Galerie wurde auch in August Wilhelm und Caroline Schlegels fiktivem Galeriegespräch *Die Gemälde* von 1799, das weiter unten ausführlicher untersucht wird, rezipiert.⁵⁴⁵ Die schwärmerische Kunstkritikerin ‚Louise‘ beweist am Sujet der *Maria Magdalena* ihre Beobachtungsgabe und ihren Witz. Nachdem der Maler ‚Reinhold‘ ein „Stückchen Kunstgeschichte“ doziert hat, lenkt sie die Aufmerksamkeit zurück auf die Anschauung der Bilder beziehungsweise ihre eigenen ekphrastischen Beschreibungen in Briefform. In den Darstellungen der Magdalena sieht sie eine „angenehme Ermahnung zu Busse“: Diese „katholische Sage“ biete die Möglichkeit, „so jugendliche Sünde, so liebliche Reue“ in ein Bild umzusetzen, und zudem der Betrachterin, eine Stilanalyse oder Charakteristik an Hand ähnlicher ikonografischer Motive anzustellen.⁵⁴⁶

„Ich sehe da drey Magdalenen, und in jeder eine besondere Geschichte“, setzt ‚Louise‘ an. Franceschinis (Abbildung 118), Batonis (Abbildung 120) und Correggios (Abbildung 110) *Magdalenen* werden so fiktiv zusammengeführt, obwohl sie jeweils verteilt auf einer der drei Hauptwände der Inneren Galerie hingen.⁵⁴⁷ Allerdings liessen sich die Schlegel dabei von der vorgefundenen Präsentationsstrategie anregen, die eben einen solchen Stilvergleich bei ähn-

⁵⁴³ Siehe dazu z. B. Weddigen 2005 *Lucia*.

⁵⁴⁴ Bianconi 1802 [1780] *Mengs*: S. 166: „Le chiese delle corti sono una specie di teatri sacri.“

⁵⁴⁵ Siehe unten Abschnitt *Die geschriebene Galerie: August Wilhelm und Caroline Schlegels Die Gemälde* (1799).

⁵⁴⁶ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 56.

⁵⁴⁷ Gal.-Nr. 389 (Franceschini), 454 (Batoni), 154 (Correggio).

licher Ikonografie anstellte und beispielsweise neben der *Sixtinischen Madonna* drei *Madonnen* von Maratti, Parmigianino und Trevisani in einer Reihe vorstellte (Abbildung 370). Einerseits leisten die Schlegel mit ihrer Besprechung der *Magdalenen* ihre Reverenz an den augusteischen Geschmack, andererseits nutzen sie diese Zusammenstellung, um den Wettstreit zwischen dem Vorbild der Renaissance und den zeitgenössischen Nachahmungen zu thematisieren.

Franceschinis *Magdalena* (Abbildung 372) war als Seitenstück zu Correggios *Nacht* (Abbildung 28) und als Pendant zu einem vermeintlichen Leonardo (Abbildung 154) prominent platziert. Unter Veroneses luxuriös ausgestatteter *Anbetung der Könige* und *Hochzeit zu Kana* sowie zwischen Tizians *Zinsgroschen* und dessen Kopie ausgestellt, bot sich der Betrachterin an, über die Entsagung irdischer Güter in Franceschinis *Magdalena* zu sinnieren. Die erotisch aufgeladene katholische Bussikonografie wird in der Bildbeschreibung scheinbar wörtlich verstanden, um den Kontrast zwischen Kunst und Moral hervorzuheben, und zudem wie eine genrehafte, bürgerliche Tragödie eines Jean-Baptiste Greuze nacherzählt, und um auf die inhärente Banalisierung und Profanisierung der Heiligengeschichte hinzuweisen. Ironisch bemerkt ‚Louise‘ über Franceschinis *Magdalena*, dass ihr Gesicht über ihre Vergehen verrate, „dass sie nichts damit gewollt hat als Leben und Glück“. ⁵⁴⁸ „Auch über die Geißel sehe ich gern hinweg, die der Magdalena ein wenig zu früh in die Hand gegeben worden. Man muss sie symbolisch nehmen. Die Busse ist so lebhaft in ihr wie die Freude an der Welt.“ ⁵⁴⁹

Batonis *Magdalena* (Abbildung 120), die diejenige Correggios imitiert und aktualisiert, gehörte zur Zeit der Schlegel zu den beliebtesten Werken der Galerie. In den Dresdner Akademieausstellungen, etwa denjenigen der Jahre 1781 und 1782, fanden sich Kopien nach der „beliebten *Magdalena* des Battoni“, so etwa von Jakob Josephus Seydelmann oder Johann Friedrich Bause. ⁵⁵⁰ Der Schriftsteller Karl Philipp Conz widmete ihr 1792 ein Gedicht, und der Dichter Küchelbecker bekannte 1820 seine Liebe zu ihr. ⁵⁵¹ Die Malerin Louise Seidler erinnert sich schliesslich, dass Anton Graff, „ein biederer Schweizer aus Winterthur“, mit guten Kopien ein kleines Vermögen gemacht habe: „Vierzehnmal hat er die *Magdalene* von Battoni kopiert; ich weiss nicht, wie oft diejenige von Correggio.“ ⁵⁵² In der

⁵⁴⁸ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 56.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 58.

⁵⁵⁰ Anonymus 1782a *Gedanken*, S. 136: Christian Leberecht Vogel (1759–1816), „eine Kopie nach der beliebten *Magdalena* des Battoni“. Anonymus 1782b *Gedanken*, S. 242: Johann Friedrich Bause (1738–1814). Anonymus 1782c *Gedanken*, S. 523: Seydelmann, „Eine [Zeichnung] war *la Notte* nach dem berühmten Gemälde des Correggio, und die andere die Hälfte der so sehr beliebten *Magdalena* nach Battoni.“ Ebd., S. 526: „Jude Levi“.

⁵⁵¹ Conz 1792 *Gemälde*, S. 325: Gedicht *Battoni's Magdalena*, „König Friedrich liess sich eine mehr verkleinerte Kopie, doch ohne Todtenkopf, für die Potsdamer Gallerie davon machen. Bei Hrn. David Friedländer in Berlin sah ich eine meisterhafte Abbildung von Dieterich. Ein vortrefflicher *Johannes in der Wüste*, ein herrlicher, nur etwas zu sinnlich, schöner Jüngling – den ich im Winklerschen Kabinet zu Leipzig fand, könnte als Pendant von diesem Stücke betrachtet werden.“ Hexelschneider 1993 *Küchelbecker*, S. 66: 6./18. November, Küchelbecker in Dresden, Brief 20, „Endlich sehe ich dich, du Arbeitende, du wunderbare Schöpfung aus der Hand Batonis! Ich habe dich geliebt, ich habe mich an dir auch auf schwachen Abbildungen und Nachahmungen erfreut, hier bist du nun selbst vor mir!“

⁵⁵² Seidler 1965 *Erinnerungen*, S. 80: „Graff war ein biederer Schweizer aus Winterthur, der sich durch seine naturgetreuen, charaktervoll und markig ausgeführten Proträts und guten Kopien ein schönes Vermögen erworben hatte. Vierzehnmal hat er die *Magdalene* von Battoni kopiert; ich weiss nicht, wie oft diejenige von Correggio.“ Vgl. z. B. Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 420, Nr. 25.

Galerie erhielt sie zwar eine Randlage (Abbildung 370), aber ein nicht minder erotisches Gegenstück, das Giulio Romano zugeschriebene Gemälde *Pan und Daphnis*.⁵⁵³

Im Unterschied zu Franceschinis sei Batonis *Magdalena* „ganz Gemälde und wenig Geschichte“. ⁵⁵⁴ Das mit „sorgfältiger Nachlässigkeit“ komponierte Bild lässt bei ‚Louise‘ daher Zweifel an der inneren Wahrhaftigkeit der Heiligen aufkommen: „Ein blühendes Mädchen, die sich in eine sanfte Zerknirschung des Herzens hineinfantasirt und im Stillen artig dazu bereitet hat.“⁵⁵⁵ Die Affekte erschienen schwach, ihre „Sündlichkeit scheint oberflächlich, und die Bekehrung vielleicht vergeblich“. ⁵⁵⁶ Schliesslich entlarvt ‚Louise‘ das Bild als blosser Kunst, als einen Reflex des grossen Vorbilds, ohne religiöse Intention: „Ihre ganze Stellung ist die einer Narcissa, welche sich am Bache spiegelt“. ⁵⁵⁷

Die vorausgeschickten zeitgenössischen Nachahmungen sollen schliesslich das Vorbild, Correggios *Magdalena* (Abbildung 110), umso authentischer erscheinen lassen. Das Kupfertafelchen war in der Inneren Galerie neben der *Madonna des heiligen Georg* gut inszeniert (Abbildung 371): Eingerahmt zwischen zwei tugendhaften tizianesken Damenporträts, ikonografisch begleitet von Fettis *Gleichnis des verlorenen Sohns* und überragt von den prominenten Liegefiguren in Giordanos *Ariadne und Bacchus* und Annibale Carraccis *Madonna des heiligen Matthäus*.⁵⁵⁸ Trotz des viel kleineren Formats erreichte Correggio einen grösseren Stil und eine grössere innere Wahrhaftigkeit als seine Nachahmer: Der *Magdalena* spricht ‚Louise‘ nicht nur „Anmuth“, sondern auch eine „eigentlich schöne Seele“ zu sowie auch Ernst, Zartheit, Innerlichkeit, Kindlichkeit, Holdseligkeit, Sittsamkeit.⁵⁵⁹ Correggios *Magdalena*, ihrer offensichtlichen Sinnlichkeit zum Trotz, erscheint nun als ästhetisches und sittliches Vorbild für die Einheit von Inhalt und Form, Innerem und Äusserem, Religion und Kunst: „Es ist nichts zurecht gemachtes an der ganzen Gestalt“. ⁵⁶⁰ Durch den geleiteten, visuellen Vergleich erreichen die Schlegel eine nachträgliche Purifizierung des Renaissancebildes, gegen das die zeitgenössische Kunst, die ihre Unschuld verloren hatte, nicht ankam.

Kunstreligion statt Antikensehnsucht

Das schlegelsche Gespräch, das vor allem italienische Gemälde der Inneren Galerie behandelt, führt schliesslich angesichts der *Sixtinischen Madonna* zu der Frage, welche Gegenstände die moderne Kunst behandeln und welche gesellschaftliche Funktion sie in einer zunehmend säkularisierten Welt erfüllen könne.⁵⁶¹ Der Katholizismus und seine feststehende Ikonografie erweisen sich den Diskutanten in historischer Perspektive als der Malerei förderlich, doch seien ihre Gegenstände dem heutigen Menschen „so fremd geworden“, dass die Malerei gar der Dichtung als „Dollmetscherin“ bedürfe.⁵⁶²

⁵⁵³ Giulio (Gal.-Nr. 104).

⁵⁵⁴ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 58.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 58.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 60–61.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 61.

⁵⁵⁸ Tizian (Gal.-Nr. 170), ‚Tizian‘ (Gal.-Nr. 173, heute Padovanino), Fetti (Gal.-Nr. 417), Giordano (Gal.-Nr. 475), Annibale Carracci (Gal.-Nr. 304).

⁵⁵⁹ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 61.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 62.

⁵⁶¹ Ebd., S. 106–124.

⁵⁶² Ebd., S. 106–107. Vgl. zum Ende des Mythos im 18. Jahrhundert Busch 1993 *Bild*, S. 181–189.

So wie das Christentum das Heidentum verdrängt habe, so sei mit der Reformation die mythische Welt des Christentums vernichtet worden. Deswegen habe die Malerei unter Protestanten einen schweren Stand. Klassische Mythologie und Geschichte, Allegorie und nordische Sagen, um die sich die zeitgenössische Künstlerschaft bemühe, böten kaum eine Alternative, weil ihre gelehrten Sujets keine breite Öffentlichkeit zur Auftraggeberschaft animieren würden. Auch habe der Republikanismus keinen Hang zum Übermenschlichen. Für den Katholiken ‚Waller‘ muss der Künstler, der nach Höherem trachte, daher entweder „die Ideale einer ausgestorbenen Götterwelt“ wiederholen, oder vielmehr „den göttlichen und heiligen Personen eines noch bestehenden und wirkenden Glaubens fortbildend“ huldigen.⁵⁶³ Bereits in den schlegelschen *Fragmenten* kündigte sich die Einsicht an, dass die Antike unwiederbringlich vergangen sei: „Die alte Kunst selbst will nicht ganz wiederkommen, so rastlos auch die Wissenschaft alle angehäuften Schätze der Natur bearbeitet.“⁵⁶⁴ Darüber hinaus wurde gefordert, dass Kunst die Sinne wie durch eine Katharsis reinige, denn Schönheit führe zum Guten: „Alle höhere bildende Kunst ist daher keusch“.⁵⁶⁵ Ein ästhetisierter Katholizismus erscheint ‚Waller‘ daher näher liegend und allgemeingültiger als die Wiederbelebung der antiken Mythologie. Und auch ‚Louise‘ ist bereit, je nach Kunstwerk katholisch und „dann und wann heidnisch“ zu werden.⁵⁶⁶

Mit seinen abschliessenden religiösen Bildgedichten zeigt ‚Waller‘ die Zukunft der Religion „als schöne freye Dichtung“ und damit als Aufgabe für die bildenden Künste auf, nämlich solche religiöse Dichtung wieder in Bilder umzusetzen – inspiriert von den vorgetragenen Gedichten zeichnet ‚Reinhold‘, dem zuvor das Kopieren antiker Plastik nicht gelingen wollte, umgehend einen *Johannes den Täufer*, der ‚Waller‘ als einem einsamen Prediger in der Wüste ähneln soll.⁵⁶⁷ Das letzte Gedicht der „poetischen Gallerie“ ist wiederum Correggios *Magdalena* gewidmet, die beweisen soll, dass der ikonodule Katholizismus die Einheit von Sinnlichkeit und Geist, von Kunst und Religion, ermögliche.⁵⁶⁸ Die Innere Galerie der Dresdner Gemäldesammlung erweist sich so als der imaginäre Ort, ja als der Tempel des heiligen Malerpatrons Lukas, in dem eine neue, katholisch inspirierte, rein poetische ‚Kunstreligion‘ ausgerufen wird, die nicht zuletzt auf jenen ästhetisierten Katholizismus zurückgeht, den August III. in seiner Gemäldekollektion verwirklicht hatte.

⁵⁶³ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 108.

⁵⁶⁴ Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 225–226: „Die alte Kunst selbst will nicht ganz wiederkommen, so rastlos auch die Wissenschaft alle anghäuften Schätze der Natur bearbeitet. Zwar scheint es oft: aber es fehlt immer noch etwas, nämlich grade das, was nur aus dem Leben kommt und was kein Modell geben kann. Die Schicksale der alten Kunst | indessen kommen mit buchstäblicher Genauigkeit wieder. Es ist als sey der Geist des Mummius, der seine Kennerschaft an den Korinthischen Kunstschatzen so gewaltig übte, jetzt von den Toten auferstanden.“

⁵⁶⁵ Ebd., S. 224: „Kein kräftigeres Mittel gegen niedrige Wollust als Anbetung der Schönheit. Alle höhere bildende Kunst ist daher keusch, ohne Rücksicht auf die Gegenstände; sie reinigt die Sinne, wie die Tragödie nach Aristoteles die Leidenschaften. Ihre zufälligen Wirkungen kommen hiebei nicht in Betracht, denn in schmutzigen Seelen kann selbst eine Verstinne Begierden erregen.“

⁵⁶⁶ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 103.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 108.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 115.

IV. Umschreibung der Galerie (1748–1817)

Johann Joachim Winckelmanns Revision des Kanons (1748–1756)

1748 trat der einunddreissigjährige Johann Joachim Winckelmann auf Schloss Nöthnitz bei Dresden als Bibliothekar in den Dienst Heinrich Graf von Bünaus.⁵⁶⁹ Sogleich zog ihn die Gemäldegalerie, die zwei Jahre zuvor um die Estensische Sammlung bereichert worden war, in ihren Bann.⁵⁷⁰ 1749 erwähnte Winckelmann sechs Gemälde Adriaen van der Werffs, von denen einige gerade aus der Prager Sammlung Czernin erstanden worden waren, sowie die vier Modeneser Altarbilder Correggios als äusserst kostbare Stücke der Sammlung, die „die schönste in der Welt“ sei und die „ein eigenes grosses Palais“ erhalte – es reisten nun gar Besucher nach Dresden, um Gemälde Annibale Carraccis zu sehen.⁵⁷¹ Winckelmann berichtet dann 1752, er habe, vielleicht durch Vermittlung des königlichen Beichtvaters Leo Rauch, die Erlaubnis erhalten, die Gemäldegalerie so oft zu frequentieren, wie ihm beliebt, und er nehme sich vor, nach alten Meistern zu zeichnen.⁵⁷² Dieses Privileg, an jedem Tag der Woche Zutritt zu erhalten, habe ihn „nicht wenig Mühe gekostet“, schrieb er ein Jahr später: Nun besuche er die Galerie wöchentlich oder zumindest alle vierzehn Tage.⁵⁷³ 1753 hatte er sogar Zugang

⁵⁶⁹ Zu Winckelmann in Dresden und seiner *Beschreibung* siehe: Justi 1956 [1866–1872] *Winckelmann*, Bd. 1, S. 225–504; Heres 1988 *Beschreibung*; Heres 1990 *Gemäldegalerie*; Heres 1991 *Winckelmann*; Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 124–125; Pfotenhauer u. a. 1995 *Frühklassizismus*, S. 348–355.

⁵⁷⁰ Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 87–88, Nr. 58: 14. September 1748, Winckelmann an Uden, „Der König von Polen hat des Herzogs von Modena Galerie von Gemälden an sich gekauft, welche in Venedig versetzt gewesen für 500 000 Rthl. [Reichstaler] und man reiset schon weiter darnach eine Schilderey von Annibal Caraccio zu sehen. Ich werde es künftige Woche auch zu sehen Gelegenheit haben.“

⁵⁷¹ Ebd., S. 91–92, Nr. 63: 31. August 1749, Winckelmann an Uden, „Die Königl. Bilder Gallerie ist nachdem die Modenesische und Pragische und verschiedene andere dazu gekommen, die schönste in der Welt. Unter den neuen Meistern übertreffen die Stücke von dem Chevalier van Werff alle andern an Zärtlichkeit, und da alle andere kleine Stücke bloss bleiben, werden diese mit Cristall Glas verwahrt. Der König hat 6 Stücke von ihm, davon keines unter 2000 Ducat. kommt. Über 100 Jahre gelten sie gewiss 10 mal so viel. Er ist etliche 20 gestorben. Vier grosse Stücke von Correggio welches eben die berühmtesten sind von ihm, aus Modena, kosten 172 000 Ducat. Wer sie siehet, muss erstaunen. Es ist ein eigenes grosses Palais dazu eingeräumt. Jagd und Schildereyen sind des Königs grösste Passiones. Enfin wer Dressden nicht siehet hat nichts schönes gesehen. [...] Als der Marschall Moriz von Sachsen an dem Geburts Fest des Königs in der Brühlischen Bilder Gallerie zum letzten Mal speisete, waren etl. | 1000 Menschen die sich um die Tafel drängeten, dass auch unzählige Gläser zerbrochen wurden.“

⁵⁷² Ebd., S. 109–110, Nr. 81: 3. März 1752, Winckelmann an Uden, „Wer hier in Dresden gedenket an sein Glück zu arbeiten muss wo nicht Italien, doch wenigstens Frankreich gesehen haben: präsupponirt, dass er plaudern | kann und ein air hat. Das andere hilft nichts. Die übrigen welche hier Gelehrte heissen, kennen nichts als Titel und Indexe der Bücher, und das ist auch hier vor einen Gelehrten genug. Ich habe also keinen Appetit Bekanntschaft mit hiesigen so genannten Gelehrten zu machen: ausser dass ich dann und wann die beyden Bibliotheken in Dresden besuche. Hingegen bin ich unter die Mahler gerathen und dieses unter Leute die auch sagen können: *Romam vidi*. Ein einziger solcher Maler ist mir lieber als 10 Titel Stutzer. Ich habe die Erlaubniss erhalten die Königl. Schildereyen Gallerie so oft ich will zu frequentieren. Mit Anfang des Frühlings werde gewissen Stunden zum Zeichnen vor mich aussetzen.“ Vgl. Justi 1956 [1866–1872] *Winckelmann*, Bd. 1, S. 288: Rauch war Hausgenosse des katholischen Riedel.

⁵⁷³ Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 122–125, Nr. 89: 11. Januar 1753, Winckelmann an Berendis, „Hier übersicke ich etwas von meinen Gedancken über die Königliche Gallerie. Ich habe es an Deinen lieben Herren Grafen gerichtet und auf ihn eingerichtet. Du wirst in einem Briefe, welchen ich in diesem Aufsatz besonders an Dich angelegt, auf dem letzten Blatte desselben, mehr davon finden. Liess

zum königlichen Gemäldekabinett im Schloss, in welchem oder in dessen unmittelbarer Nähe, nämlich im Paradeschlafzimmer, Correggios *Büssende heilige Magdalena* (Abbildung 110) sowie ein Raffael zugeschriebenes Gemälde, vermutlich eine Kopie nach der *Madonna della sedia*, zu sehen war.⁵⁷⁴

Die Dresdner Gemäldegalerie wurde zu Winckelmanns Initiation in die Geschichte der Kunst und Gegenstand seiner ersten, nur in einer Kopie überlieferten, 1923 entdeckten und veröffentlichten Schrift *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Galerie*.⁵⁷⁵ Die „Beschreibung der Galerie“ oder „Gedanken über die Königliche Galerie“ verfasste er 1752/53 und schickte sie als Sendschreiben zur Unterweisung des zehnjährigen Heinrich von Büнау Junior an dessen Lehrer Hieronymus Dietrich Berendis.⁵⁷⁶ Bei den Kunst Kennern, denen Winckelmann sein Traktat zur Prüfung vorlegte, handelte es sich vermutlich weniger um Kenner als um befreundete Maler wie den ehemaligen Romstipendiaten Dietrich, seit 1746 Galerieinspektor und Restaurator, und nicht um Kenner der italienischen Malerei, enthält doch Winckelmanns Traktat offensichtliche Zuschreibungs- und Provenienzfehler, die der Galerieinspektor Guarienti korrigiert hätte.⁵⁷⁷

Mit Inspektor Riedel, der der Äusseren Galerie vorstand und daher weniger ein Fachmann der italienischen Schule war, hatte Winckelmann regen Kontakt und eine freundschaftliche Beziehung: Winckelmann dürfe wie ein königlicher Hofmaler die Galerie durch die geheime Türe jederzeit betreten und „in des Inspector warmen Cabinet“ sitzen, wo er des Öfteren mit den Inspektoren zu speisen pflegte.⁵⁷⁸ Umgekehrt scheint Winckelmann die

nur diesen Brief erst und hernach die Beschreibung der Galerie. Wenn Du meinst, dass es möchte gut aufgenommen werden, so nimm Deinen Brief | heraus, siegele diese geschriebene Sache wieder zu, und übergib es dem jungen Hrn. Grafen. [...] Habe etwas aufgesetzt von der Galerie der Schildereyen in Dressden zu einiger Anleitung des jungen Herrn Grafen. Meinst Du, dass er Geschmack daran finden möchte so übergieb es ihm. Aber mache es nicht gemein, wegen einiger Urtheile über Stücke in der Catholischen Kirche. Ein Mahler von metier | ist wie ein Musicus, wo man ihn in seiner Kunst angreift eine rächende Creatur. Du kannst darnach die Leben der Mahler ihm vorlesen. Es hat mich nicht wenig Mühe gekostet, einen Zutritt, und zwar mit einer Freyheit zu bekommen, dass ich allenthalben, allein, auch an Tagen, wo niemand zugelassen wurde, z. T. des Sonntag, an Catholischen Festtagen, Galla-Tagen und dergl. die Galerie habe frequentieren können. Diess hat mich verhindert, nur einiges mahl eine Promenade in Dressden zu geniessen. Ich bin etwa alle 14 oder 8 Tage nach Tisch hineingelaufen oder früh und gegen Tische wieder heraus. Der grösste Teil der Stücke, die ich nahmhaft gemacht habe hängen in der innern Galerie, worüber Herr Guarienti aus Modena gesetzt ist. Ich werde wenn es seyn kann, den zweyten Abschnitt gegen Ostern fertig machen.“ Vgl. ebd., S. 159, Nr. 105: 19. Dezember 1754, an Berendis, er sei jeden Morgen in der Bibliothek oder Galerie, wo er zeichne. Vgl. Justi 1956 [1866–1872] *Winckelmann*, Bd. 1, S. 288.

⁵⁷⁴ Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 153, Nr. 102: 17. September 1753, an Berendis, „Ich werde dir itzo können die raren Schildereyen in des Königs-Cabinet zeigen, sonderlich die Madalena von Correggio und den schönen Rafaello aus des verstorbenen Printz von Wallis Galerie erhandelt. Der grosse Rafael [die *Sixtinische Madonna*] auf der Galerie aus Piacenz kostet 60 000 fl. ohne Transport und Present.“ Vgl. Oesterreich 1754 *Inventarium*, Fol. 37 R., Nr. I 476, Gal.-Nr. 97.

⁵⁷⁵ Winckelmann 1923 *Beschreibung*.

⁵⁷⁶ Siehe oben Anm. 573. Siehe Walther Rehms Kommentar in Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 303–317.

⁵⁷⁷ Zu Dietrich siehe Heineken 1768 *Nachrichten*; Michel 1984 *Dietrich*, S. 14; Börsch-Supan 1988 *Malerei*.

⁵⁷⁸ Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 117–118, Nr. 87: 8. Dezember 1752, Winckelmann an Berendis, „Ich habe dieselbe [denselben Zutritt] so wie sie irgend ein Königl. Hofmahler hat und noch besser, da mir erlaubt ist, allezeit zur geheimen Thüre | hinauf zu kommen, in des Inspector warmen Cabinet zu sitzen, bey welchen ich verschiedentlich gegessen, und zu Tisch kann wenn ich will. [...] Ich bin mit den grössten Mahlern so wohl Italienern als Deutschen bekannt: man versichert, dass diese Galerie

Dresdner Gelehrtschaft verachtet zu haben: „Hingegen bin ich unter die Mahler gerathen und dieses unter Leute die auch sagen können: *Romam vidi*.“⁵⁷⁹ Winckelmanns „Aufsatz von der Gallerie“ blieb schliesslich jedoch unvollständig, weil er keine Zeit fand, „den zweyten Abschnitt hinzu zu tun“, wie er im Februar 1752 mitteilte.⁵⁸⁰ Da das Fragment vor allem ‚transalpine‘, das heisst italienische Werke beschreibt, jene „der innern Gallerie, worüber Herr Guarienti aus Modena gesetzt ist“, hätte wohl der geplante zweite Abschnitt auch die Abteilung der nordeuropäischen Schulen behandeln sollen, der Riedel vorstand und deren Werke in eben jener Zeit in der Äusseren Galerie installiert wurden.⁵⁸¹ Die heute erhaltene Abschrift der *Beschreibung* ist wahrscheinlich unvollständig oder gibt eine frühere Version wieder, da Winckelmann sich in einem Brief auf eine angeblich in seiner Abhandlung enthaltene, heikle Kritik an den Gemälden der Hofkirche, vielleicht sogar an den mengsischen, bezog, die jedoch in der erhaltenen Fassung nicht zu finden ist.⁵⁸²

Eine Karrierestrategie: Winckelmanns *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Galerie* (1752/53)

Zum Abbruch der *Beschreibung* Winckelmanns dürfte einerseits das Erscheinen von Heinekens illustriertem und kommentiertem *Recueil* 1753 (Abbildung 106) beigetragen haben, der die Publikation der *Beschreibung* obsolet machte, und andererseits sein eigenes Vorhaben, die theoretisch fundierteren *Gedanken über die Nachahmung* zu verfassen, die er 1755 veröffentlichte.⁵⁸³ Auch dürften der Erwerb und die Ankunft von Raffaels *Sixtinischer Madonna* 1754 (Abbildung 39) die kunstgeschichtliche Perspektive der *Beschreibung*, die die florentinische und römische Schule ausblendete, radikal infrage gestellt haben. Die von ihm

ihres Gleichen nicht habe, und dieses aus beygebrachten Gründen. NB. Du könntest auch sagen, ich hätte den Hrn. P. R. [Pater Leo Rauch] auf der Gallerie und bey dem Hrn. Insp. Riedel, wohin er kommt, weil sie bisher in einem Hause logiret, kennen lernen, und sey ein paar mahl zu ihm gegangen. Wobey Du seinen Character machen kannst, so aimable als Du willst. Er ist es wehrt. Denn diese Bekanntschaft kann mich bey den Herrn nicht praejudiciren, ist auch keine Folge unter Gelehrten daraus zu ziehen.“ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 168, Nr. 109: 10. März 1755, an Berendis, „Des Sonntags pflege ich gemeiniglich bey den Gallerie-Inspector zu essen und zuweilen auch des Freytags, als an unserm Fasttage.“

⁵⁷⁹ Siehe oben Anm. 572. Michel 1984 *Dietrich*, S. 70–71: Zum Nöthnitzer Kreis gehörten Christ, Dietrich, Hagedorn, Lippert, Mengs, Oeser, Winckelmann. Zum intellektuellen und künstlerischen Bekanntenkreis Winckelmanns in Dresden siehe Heres 1991 *Winckelmann*, S. 79–105.

⁵⁸⁰ Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 129, Nr. 92: 11. Februar 1753, Winckelmann an Berendis, „Übergieb den Aufsatz von der Gallerie, wenn es Dir gefällt: ich habe nicht die Zeit, den zweyten Abschnitt hinzuzuthun.“

⁵⁸¹ Siehe oben Anm. 573. Vgl. Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 7: „Man kann die kostbaren Vorzüge dieses Stücks [Veroneses Anbetung der Könige, Gal.-Nr. 225] noch mehr durch Vergleichung mit der kostbaren grossen Anbetung der Weisen von Albrecht Dürers [Joos van Cleves *Anbetung der Könige*, Gal.-Nr. 809A], wo von ich unten reden werde, einsehen lernen.“ „Dürers‘ Stück war zwar auf derselben Wand wie dasjenige Veroneses präsentiert, doch kommt Winckelmann in der *Beschreibung* nicht mehr darauf zurück. Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 131: 18. Februar 1753, Winckelmann an Nolte, „Nihil primo intentatum reliqui donec mihi aditus patuit ad Xystum Regium tabularum, quem tamen ne quid privatis studiis de opera publica detrahatur, minus quam vellem saepe frequentare potui. Praefecti [Riedel] alterius difficilissimi alioquin natura animum in me propensum sentiens, ulteriorem favorem aucupor, qui deinde crebro ad prandium invitavit. Non vulgarem adhibita lectione nactus cognitionem in hac arte, ad quam natus et factus videri possem, coepi descriptionem Xysti delineare, exorsus a tabulis Transalpinis (quae primam sectionem constituunt) in quo labore ipse mihi adeo non displicui, ut eundem artis peritis exhiberem, quorum calculis comprobatum Comitibus Bunavii jun. studiis dicavi.“

⁵⁸² Siehe oben Anm. 573. Vgl. oben Anm. 192.

⁵⁸³ Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*.

behauptete pädagogische Funktion der *Beschreibung* ist vermutlich gar als eine Zweitverwertung anzusehen sein, hegte doch Winckelmann die Hoffnung, am Dresdner Hof angestellt zu werden, wofür ein Kennerschaftsbeweis wie die *Beschreibung* hilfreich gewesen wäre. Heineken unterstellte jedenfalls später Winckelmann die Absicht, er habe Heinekens eigenes Amt, „die Direktion der Galerien und Kunstkabinette“, zu übernehmen angestrebt, was jedoch an der Ablehnung des Königs gescheitert sei. Umgekehrt lastete Winckelmann seinen Misserfolg bei Hofe später Heineken an, der zu jenen gehöre, die „der Passion des Königs gegen die Mahlerey nachgeäffet“ haben: Seine kritischen Bemerkungen in den *Gedanken* seien gedacht als „eine Lection für unwürdige Leute, denen man die Aufsicht über die grösste Gallerie in der Welt und über die Antiquen anvertrauet hat“, wie etwa Heineken, und gegen die er den König um Protektion ersuchen wolle.⁵⁸⁴ Dieser Konflikt sollte sich dann in einem Streit um die *Sixtinische Madonna* zuspitzen und auch Matthias Oesterreich betreffen, den Neffen Heinekens und Unterinspektor der Galerie, der 1757 in die Dienste Friedrichs I. übergang und den Winckelmann schliesslich als „la tanto detestata bestia e nipote del piu gran scelerato briccone di Sassonia“ sowie „einen grossen Esel und Erzbetrüger, der dem Dreck, worauf er tritt, Schande macht“, apostrophieren sollte.⁵⁸⁵

Dass Winckelmann eine Anstellung an den königlichen Sammlungen anstrebte und daher mit Kunstagenten in Konkurrenz trat, lässt sich an seiner abfälligen Bemerkung über Luigi Crespi in der *Beschreibung* ablesen: Nicht nur sei das 1752 von Crespi angekaufte und von jenem nach Dresden gebrachte Gemälde *Ninus und Semiramis* (Abbildung 129) ein Beispiel dafür, wie die „letzte Art“ Renis „noch mehr degenerirt“ sei, sondern das Stück habe man für dreitausend Dukaten – die Transportkosten und das Präsent für den Überbringer nicht

⁵⁸⁴ Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 170–172, Nr. 110: 3. Juni 1755, Winckelmann an Uden, über *Gedanken*, „Meine Absicht war nicht, sie unter meinem Namen drucken zu lassen, und also hatte ich mit grosser Freyheit geschrieben, und hier, wo alles der Passion des Königs gegen die Mahlerey nachgeäffet, gewissen Leuten, die brilliren wollen, ziemlich Beere vorgelegt, woran sie würden zu nagen gehabt haben. [...] | Diejenigen welche den hiesigen Geschmack kennen, wissen mit welcher Freyheit ich in dem letzten Bogen dem König selbst die Wahrheit gesagt. Die Tropheeen auf ein Jagd-Haus gehen auf das prächtige Schloss Hubertusburg, welches er gebauet, und verschiedene andere Stellen sind eine Lection für unwürdige Leute, denen man die Aufsicht über die grösste Gallerie in der Welt und über die Antiquen anvertrauet hat. [...] Ich werde Sr. Mejestät dieses desseins vorher communiciren lassen, damit ich sicher gehe, und wider Leute, dergleichen der Baron von Heineke ist, protection finde. [...] | Der Raphael [die *Sixtinische Madonna*] den ich beschriebe kostet etliche vierzigtausend Reichsthaler und ist hier und da schon schadhaft.“ Beick 1988 *Heineken*, S. 58–59: Wegen der grossen Arbeitslast schlug Heineken vor, die Oberaufsicht der Gemäldegalerie an Winckelmann oder an Hagedorn zu vergeben, was der König jedoch ablehnte. Vgl. Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 180, Nr. 114: 25. Juli 1755, an Berendis, „Ich verspreche dieser Arbeit eine nicht weniger gute Aufnahme wegen mehrer Seltenheiten welche sie enthält und wegen der ungewöhnlichen Freyheit in Absicht Hrn. von Heineke und des Gallerie-Insp. Oesterreichs.“ Ebd., S. 225–226, Nr. 144: 1. Juni 1756, an Berendis, „Ich wünschte dass Du die Personen kenntest deren Charakter ich in den beyden letzten gemacht, nebst den Ursachen warum ich ihnen vieles angedichtet. Der erste in der zweyten Schrift ist Herr Oesterreich, Gallerie-Inspector. Der zweyte ist Hr. Hofrath Richter, Antiquarius des Chur-Prinzen, der dritte ist Inspector Adjunctus der Antiquen-Gallerie. Der Küster im Tempel des | Friedens ist wiederum Hr. Oesterreich. Der Anaxagoras in der dritten Schrift, ist Hr. Baron von Heineken, Ober-Aufseher aller Königl. Gallerien.“

⁵⁸⁵ Ebd., S. 279, Nr. 172: 17. April 1757, Winckelmann aus Rom an Bianconi in Dresden, „Qui si va discorrendo che la tanto detestata bestia e nipote del piu gran scelerato briccone di Sassonia sia entrato nel servizio del re di Pr. il quale lo manderà a comprare un gran quadro, principale di Raffaelle un uguale alla Trasfigurazione, una gran machina del Domenichino e se si puo avere una soffitta intiera del Guido. Lo aspettiamo qui, se mai avra cuore di comparire a Roma. Se ne farà un bel giuoco.“ Ebd.: 20. Februar 1763, Winckelmann an Usteri. Vgl. Heineken 1769 *Nachrichten*, S. XII; Schmidt 1921 *Brühl*, S. 256; Beick 1988 *Heineken*, S. 70–75 u. 110–130; Perini 1998 *Bianconi*, S. 63.

einberechnet – überteuert erworben, und Crespi habe es darüber hinaus „auf der Reise fast gänzlich verderben lassen“.⁵⁸⁶

Allerdings dokumentiert die gut erhaltene, kaum veröffentlichte Korrespondenz zwischen Crespi und dem Dresdner Hof, dass Renis Gemälde aus der Sammlung Tanara nach zwei Jahren Verhandlung als ein Meisterwerk für die Galerie angekauft wurde.⁵⁸⁷ Crespi berichtete dem Premierminister Brühl, *Ninus und Semiramis* sei Renis „più gran quadro da camera“, „il più nobile soggetto“ für eine königliche Galerie, „il più bel quadro“ der „più nobil maniera“ Renis, „il più conservato“ und vor allem „l’unico quadro al mondo“, von dem es keine Kopie gebe, weil dessen Auftraggeber dies unter Strafe verbot.⁵⁸⁸ Bereits Algarotti hatte jenes Gemälde für so wichtig erachtet, dass es selbst als Kopie die Dresdner Galerie bereichern würde.⁵⁸⁹ Die Lieferung war begleitet von einer bis heute erhaltenen Expertise der Accademia Clementina und – wie beim Ankauf von Tizians *Zinsgroschen* – einer Kopie aus derselben Sammlung, damit etwaige Zweifel an der Authentizität ausgeräumt würden.⁵⁹⁰

Dass die Neuerwerbung, entgegen Winckelmanns Insinuation, am Hof auf Zuspruch stiess, zeigt sich an der Ehrung und Belohnung, die Crespi vom König und vom Kurprinzen erhielt und die Winckelmann abschätzig erwähnte: einen „superbissimo brillante in una scatola d’oro“ und eine „scatola d’onix, legata in oro“.⁵⁹¹ Nicht zuletzt wurde Renis Gemälde 1754 in einer Reihe mit weiteren Werken Renis, Correggios, Annibale Carraccis und Veroneses präsentiert (Abbildung 303). Wie bereits erwähnt, versuchte Crespi sich in Dresden als Nachfolger Guarientis zu positionieren, was offenbar Winckelmann dazu verleitete, in

⁵⁸⁶ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 4: „*Ahasverus u. Esther*, welches Stück mit 3000 Duc. bezahlt worden, ohne die Reise-Kosten und Présent an den Ueberbringer (den jungen Crespi aus Bologna) der es auf der Reise fast gänzlich verderben lassen“.

⁵⁸⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/5: Briefe Crespi. Vgl. Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 10, Fol. 15 R., Nr. 45: 10. November 1751, Crespi an Brühl, Korrespondenz über Renis *Ninus*. Bottari 1822–1825 *Lettere*, Bd. 4, S. 195–397: 27. Oktober 1751, Luigi Crespi in Bologna an Giovanni Bottari, über seine Reise nach Dresden, „Le replicate istanze clementissime della corte reale di Dresda, affinché io mi voglia portare colà a dirittura, e ciò a solo motivo di quella regia galleria, siccome mi obbligano ad una pronta ubbidienza, così mi hanno costretto ad umiliare in questo ordinario all’eminentiss. signor card., segretario di stato, il memoriale di supplica a nostro signore per ottenere il dovuto permesso; | ed alla sua graziosa risposta partirò immediatamente per quella volta.“

⁵⁸⁸ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 10, Fol. 19 R., Nr. 67: 5. Juli 1752, Crespi in Wien an Brühl, „Egli è il più gran quadro da camera, che abbia fatto il celebre Guido Reni: egli è il più nobile soggetto, che possa vedersi nella galleria d’un re, rappresentando Semiramide, in atto di porsi sul capo la corona del rè Nino suo sposo, che pregato avevalo di lasciarla regnare un sol giorno, che poi à lui fù tragico, essendogli costata la vita: egli è il più bel quadro, che habbia fatto il suo autore, perché fatta della sua più nobil maniera, e negl’anni più fervidi e maturi; egli è il più conservato quadro di Guido; e finalmente egli è l’unico quadro al mondo, di cui non siavi copia, mentre eravi la penale della caducità imposta dal cav:^e, che lo fece fare, in caso si fosse lasciato copiare.“

⁵⁸⁹ Siehe oben Anm. 84.

⁵⁹⁰ Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/5: Fol. 22, 18. Juli 1750, Expertise von 1750. Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 286–287: 14. Juli 1752, Minelli in Venedig an Brühl, „il quadro saputo [Reni] con la copia“, von Bianconi aus Bologna nach Venedig zu Minelli gebracht.

⁵⁹¹ Bottari 1822–1825 *Lettere*, Bd. 4, S. 406–407, hier 406: 23. Dezember 1752, Crespi in Bologna an Bottari, „Eccomi dopo sette mesi di mia lontananza finalmente rimpatriato [...]. Ho portato meco un superbissimo brillante in una scatola d’oro regalatami da S. M. [August III.] con altra scatola d’onix, legata in oro, regalatami da S. A. elettorale [Friedrich Christian]. Ho fatto nel mio ritorno un lungo viaggio per tutta l’Austria inferiore e superiore, fermandomi per vedere tutto quello che meritava d’esser veduto; e così ho avuto anche campo di fare acquisto di varie stampe antiche, dove non me lo sarei giammai creduto, tanto nella superbissima galleria di Sassonia, quanto in quelle molte che ho avuto la sorte di vedere in Vienna.“ Perini 1998 *Bianconi*, S. 95.

seinem Urteil über Renis *Ninus und Semiramis* deutlich vom Geschmack des Hofes abzuweichen. Seine *Beschreibung* ist demnach nicht als Zeitvertreib, vermutlich auch nicht als primär pädagogischer Galerierundgang, sondern wohl eher als eine Übung in wissenschaftlicher Kunstkenntnis, ja als Positionspapier und als Qualifikationsschrift für eine höfische Sammlungskarriere gedacht gewesen – eine intellektuelle Strategie, dank der er zwei Jahre später mit den *Gedanken über die Nachahmung* internationalen Ruhm und eine Abkehr von der Galerie erreichen sollte.

Eine Merkwürdigkeit: Karl Wilhelm Dassdorfs Rezeption der *Beschreibung* (1782)

Da die Abschrift der *Beschreibung* erst 1923 entdeckt wurde, ist zu fragen, ob Winckelmanns Traktat für die Geschichte der kunstwissenschaftlichen Rezeption der Dresdner Galerie überhaupt relevant ist. Es kann hier jedoch anhand einer eher unbedeutenden Schrift Karl Wilhelm Dassdorfs dargelegt werden, dass Winckelmanns *Beschreibung* im späten 18. Jahrhundert durchaus bekannt gewesen zu sein scheint, was für die späteren literarischen Galerien, besonders etwa für *Die Gemälde* der Schlegel, von Wichtigkeit sein dürfte.

Karl Wilhelm Dassdorf, ab 1775 königlicher Bibliothekar (Abbildung 135), nannte und kommentierte in seiner *Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der kurfürstlichen Residenzstadt Dresden* von 1782 eine Reihe von Gemälden der Galerie, wie sie im Verzeichnis von 1765 und 1771 aufgelistet sind.⁵⁹² Seine Aufmerksamkeit galt vor allem den Italienern der Inneren Galerie. „Introite, nam & heic dii sunt!“, sei über dem Eingang zu lesen gewesen.⁵⁹³ Dieses Zitat aus Aulus Gellius’ *Attischen Nächten* eröffnete nicht nur die Galerie, sondern findet sich auch 1779 als Motto in Lessings Drama *Nathan der Weise*.⁵⁹⁴ Lessing hatte nicht nur 1774 die Schrift *Vom Alter der Ölmalerei aus dem Theophilus Presbyter* veröffentlicht, sondern es war ihm auch während seines Dresdenaufenthaltes 1776, anlässlich dessen ihm Dassdorf die Galerie zeigte, die Nachfolge Hagedorns als Generaldirektor der Sammlungen angeboten worden.⁵⁹⁵ Offen bleibt dabei, ob die Galerieinschrift auf Lessings Motto verweist oder umgekehrt.

Dassdorf und Lessing verband jedoch nicht nur ein weiteres gemeinsames Interesse für die Galerie, sondern auch für die Herausgabe der Werke Winckelmanns, das 1777 und 1780 in einer zweibändigen Veröffentlichung von *Winckelmanns Briefen an seine Freunde* mündete.⁵⁹⁶ Im Rahmen seiner Beschäftigung mit dem winckelmannschen Briefwechsel muss Dassdorf auch das Manuskript der *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde* aufgefunden und transkribiert haben, weil er daraus für seine eigene Beschreibung der Galerie einige Charakterisierungen italienischer Gemälde fast wörtlich übernimmt, ohne jedoch seine Quelle zu nennen. Zum Beispiel lautet Dassdorfs Lob auf Trevisani genau wie bei Winckelmann: „Seine Werke sind voll Geist und Reiz. Er folgte dem Geschmack, welchen Guido und

⁵⁹² Dassdorf 1782 *Beschreibung* zählt 830 Stück in der Äusseren Galerie und 357 in der Inneren, mit *Bärenjagd* von Snyders beginnend, und entspricht so Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue* und Riedel u. Wenzel 1771 *Verzeichnis*.

⁵⁹³ Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 417: „Die innere Gallerie. Über und auf den Seiten der ersten Thüre. Introite, nam & heic dii sunt!“

⁵⁹⁴ Lessing 1779 *Nathan*.

⁵⁹⁵ Lessing 1774 *Ölmalerei*. Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 552. Lessing 1924 *Gespräche*, S. 178. Jäckel 1990 *Dresden*, S. 185 u. 220–221.

⁵⁹⁶ Winckelmann 1777–1780 *Briefe*.

sonderlich Carlo Maratti unter den Welschen eingeführt, nämlich die Manier flau zu mahlen (*modo vago*), wo sich die Contours in sanfte und gelinde Schatten verlieren.“⁵⁹⁷ Im Fall des damals noch Bellini zugeschriebenen *Salvator* (Abbildung 126) schreibt Dassdorf: „Ein wegen seines Alterthums und guten Ausdrucks schätzbares Stück des Lehrers des grossen Tizians“.⁵⁹⁸ Oder zu Veroneses *Auffindung Mosis* heisst es: „Die Prinzessin ist eine vollkommene und erhabene Schönheit, welches in den Werken dieses Meisters etwas seltenes ist; der Schweizer mit der Hellebarde hätte aber füglich wegbleiben sollen.“⁵⁹⁹ Aus diesen plagiatorischen Übernahmen Dassdorfs eindeutig, dass Winckelmanns *Beschreibung* entgegen bisheriger Annahmen lange vor 1923 im Umlauf war und rezipiert worden ist. Es wäre zu prüfen, ob die im Düsseldorfer Goethe-Museum aufbewahrte Abschrift nicht von Dassdorf selbst stammt. Die Ähnlichkeit der Betitelung der winckelmannschen *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde* mit Dassdorfs *Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten* deutet darauf hin. Sollte Dassdorf die Originalschrift sogar besessen haben, ist angesichts seines sträflichen Umgangs mit der von ihm editierten winckelmannschen Korrespondenz nicht davon auszugehen, dass sie erhalten geblieben ist.⁶⁰⁰

Winckelmann liest Guarientis Galeriehängung (1748–1753)

Wie verhält sich Winckelmanns *Beschreibung* zu ihrem Gegenstand, der Dresdner Gemädegalerie? Es lässt sich nachweisen, dass Winckelmann Guarientis Hängung von 1750 vor Augen hatte, als er seine *Beschreibung* verfasste. Über Tizians *Bildnis einer Dame in Weiss* (Abbildung 173) bemerkt er: „Nur schade, dass es zu hoch steht“.⁶⁰¹ Es handelt sich um einen Kritikpunkt an den ungewöhnlich hohen Schauwänden der Dresdner Galerie, der bis zu ihrer Umgestaltung in den 1830er Jahren immer wieder vorgebracht werden wird. Vier Jahre später wurde der *Dame in Weiss* eine bessere Anbringung gewährt, was auf Winckelmanns Beanstandung zurückgehen könnte (Abbildung 302). Auch drei caravaggeske Gemälde, von

⁵⁹⁷ Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 420, Nr. 28, Gal.-Nr. 450. Siehe auch ebd., S. 427, Nr. 78, Gal.-Nr. 445. Vgl. Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 11: „Alle seine Werke sind voll Geist und Reitz. Er ist dem Geschmack gefolget, welchen Guido und sonderlich Carlo Maratti unter den Welschen eingeführt. Dieses ist die Manier flau zu mahlen (*modo vago*) wo sich die Contours sanfte und in gelinde Schatten verliehren.“ Vgl. Sulzer 1771–1774 *Theorie*, s. v. *Reiz*, mit Verweis auf Winckelmann.

⁵⁹⁸ Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 427, Nr. 90, Gal.-Nr. 61. Vgl. Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 2: „Von Titians Meister Giovanni Bellino ist ein Salvator schätzbar wegen des Althertums, guten Ausdruck und wegen der äusseren Schönheiten die dieses Werk von den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts behalten hat.“

⁵⁹⁹ Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 430, Nr. 111, Gal.-Nr. 229. Vgl. Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 7: „Es hat ihm gefallen, Schweitzer mit Hellebarden darin anzubringen. [...] Die Prinzessin ist eine vollkommene und erhabene Schönheit; dergleichen in seinen Werken nach dem Zeugnis der Kenner etwas seltenes ist.“ Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 441, Nr. 204, Gal.-Nr. 226: Veroneses *Hochzeit zu Kana*, dieses Sujet finde „man fast in allen grossen Gallerien“. Vgl. Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 6: „Eine Hochzeit zu Cana nicht zu vergessen, welche sein *favorit sujet* scheint gewesen zu sein: denn man wird fast in allen Verzeichnissen der Gallerie eine Hochzeit von ihm finden.“ Weitere, sowohl von Dassdorf als auch von Winckelmann hervorgehobene Stücke: Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 437, Nr. 170, Gal.-Nr. 153, „Eines der schätzbarsten Bilder dieses Meisters [Correggio], und dieser Gallerie“; S. 432, Nr. 125, Gal.-Nr. 150, „Dieses ist ein Bild von der ersten Manier dieses grossen Meisters [Correggio]“; S. 461, Nr. 322, Gal.-Nr. 190 (Tizian); S. 443, Nr. 208, Gal.-Nr. 169 (Tizian); S. 439, Nr. 181, Gal.-Nr. 179 (Tizian); S. 437, Nr. 163, Gal.-Nr. 303 (Carracci); S. 443, Nr. 219, Gal.-Nr. 305 (Carracci); S. 439, Nr. 178, Gal.-Nr. 304 (Carracci).

⁶⁰⁰ Siehe Kommentar von Walther Rehm in: Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 462–467.

⁶⁰¹ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 1.

denen zwei als Originale galten und das dritte durch Guarienti bereits korrekt Pietro della Vecchia zugeschrieben worden war, hingen 1747 tatsächlich so hoch wie von Winckelmann bemängelt (Abbildung 259), ein viertes hingegen auf Augenhöhe.⁶⁰² Entsprechende Korrespondenzen zwischen Text und Hängung gelten auch für Stücke von Reni, Celesti und anderen.⁶⁰³

Winckelmanns *Beschreibung* weicht allerdings in wenigen Punkten vom Zustand der Galerie im Jahre 1750 ab. Offenbar hatte er Zugang zur Galerie, als sie zwischen 1750 und 1754 weiter umgehängt wurde und die Äussere Galerie vermutlich einem offenen Depot glich, bevor sie als Schauraum für die nordeuropäischen Schulen eingerichtet wurde. Denn Winckelmann schätzte zum Beispiel „eine liegende nackte Venus“ als ein Werk der Schule Tizians ein, das aber erst 1754 als ausgestellt dokumentiert ist (Abbildung 313), was auch für Tintoretts *Kampf des Erzengels Michael* und Pierre Subleyras' *Christus beim Pharisäer Simon* gilt.⁶⁰⁴ Dies betrifft ebenfalls Alessandro Turchis kleine Schiefertafel *Venus und Adonis*, die an einer Eingangstür zur Inneren Galerie angebracht gewesen sein soll.⁶⁰⁵ Für Winckelmanns intensives kennerschaftliches Interesse und privilegierten Zugang zu den Galeriebeständen spricht auch seine stolze Bemerkung über die Gemälde der Carracci, die wie die anderen Modeneser Stücke ohne Prunkrahmen geliefert worden waren und die er „alle ausser ihren Quadri gesehen“ habe, das heisst ungerahmt.⁶⁰⁶ Als er einen Grünstich in den Werken Jacopo Bassanos erläutert, empfiehlt er, zwei Gemälde aneinander zu halten, die *de facto* nicht nebeneinander hingen, was ihm vermutlich gestattet war.⁶⁰⁷

Auch einige strukturelle Merkmale der Dresdner Galeriehängung rezipiert Winckelmann. So erwähnt er Pendants, etwa Ribera zugeschriebene Bildpaare, in einem Atemzug.⁶⁰⁸ Das in der Präsentation angelegte vergleichende Sehen bringt ihn jedoch auch dazu, zwei Gemälde auf zwei verschiedenen Wänden und von zwei unterschiedlichen Schulen, nämlich Riberas *Einsiedler Paulus* und den damals Rubens zugeschriebenen *Hieronymus*, räumlich

⁶⁰² Gal.-Nr. 414, 413, 531 und 408 (heute Valentin). Ebd., S. 3: „Besagte Stücke hängen sehr hoch. Ein Stück aber von einem Filou, der mit jemandem in der Carte spielt, hängt niedriger, seine Art eigentlich zu bemerken.“

⁶⁰³ Ebd., S. 3: „welche vor ihre Trefflichkeit nur gar zu hoch hängen“; Renis *Christus in der Vorhölle* (Gal.-Nr. 322) und *Hieronymus* (Gal.-Nr. 331) in der Hängung von 1750 entsprechend zu hoch. Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, 4: „in der Nähe können betrachtet werden“; *Vier Engelisten* von ‚Reni‘ (eigentlich Guercino) entsprechend auf Augenhöhe. Vgl. Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 39 R., Nr. 546 u. Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 10: *Der Raub der Proserpina* (Gal.-Nr. 1971), der damals einem „Ens“, aber von Winckelmann Hans Rottenhammer (heute Joseph Heintz dem Älteren) zugeschrieben wurde, beschreibt er an einer Position, die der Hängung von 1750 entspricht. Ebd., S. 11: „Ich habe diese letzten grösseren nicht in der Nähe betrachten können“; Winckelmann bedauert, dass er zwei grosse Gemälde Celestis, den *Bethlehemitischen Kindermord* und die *Nächtliche Kampfszene*, nicht aus der Nähe habe betrachten können, die erst 1754 in der Inneren respektive der Äusseren Galerie zu sehen waren.

⁶⁰⁴ Gal.-Nr. 190, 266, 789. Ebd., S. 1–2 und 9. Oesterreich 1754 *Inventarium*, Fol. 25 R., 23 V., 74 R., Innere Galerie Nr. 311 u. 299, Äussere Galerie Nr. 271.

⁶⁰⁵ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 9: „an der einen Thür des Eingangs zur inneren Gallerie“ (Gal.-Nr. 521).

⁶⁰⁶ Ebd., S. 5: „Alle Stücke der Carracci sind aus Modena: ich habe sie alle ausser ihren Quadri gesehen.“ Eine Vermischung von ital. *quadro* (Gemälde) und franz. *cadre* (Rahmen). Vgl. Heres 1991 *Winckelmann*, S. 74.

⁶⁰⁷ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 2: „Dieser Mahler gebraucht zu viel grün; das macht seine Werke kenntlich. Man halte dieses [Gal.-Nr. 277] gegen seine Geburth, und gegen seinen Zug der Kinder Israel aus Egypten; man wird eben das Colorit finden.“

⁶⁰⁸ Ebd., S. 3.

und sozusagen über Eck ikonografisch und kompositionell miteinander zu vergleichen (Abbildung 281 und Abbildung 282).⁶⁰⁹ Wie er an anhandner in Guarientis Hängung bewusst angelegten Gegenüberstellung ikonografisch gleicher Bilder, aber gänzlich unterschiedlicher Schulen und Epochen demonstriert (Abbildung 280), könne man die „Vorzüge“ von Veroneses *Anbetung der Könige* „noch mehr durch Vergleichung mit der kostbaren grossen Anbetung der Weisen von Albrecht Dürern“, die heute Joos van Cleve zugeschrieben wird (Abbildung 171), „einsehen lernen“.⁶¹⁰

Zudem lässt er sich auf den kennerschaftlichen Diskurs über die Unterscheidung von Originalen und Kopien ein: Nicht nur erwähnt er Tizians *Zinsgroschen* (Abbildung 13) und dessen daneben hängende Kopie (Abbildung 281), „die dem Original so ähnlich ist als ein Ey dem andern“, sondern er erkennt auch dieselbe visuelle Argumentation im Fall der zwei zusammen ausgestellten Gemälde *David mit dem Haupte Goliaths* von Reni (Abbildung 283), die ihm als ein Beispiel meisterhaften Replizierens oder ‚Selbstkopierens‘ erscheinen.⁶¹¹ Auch darin vollzieht er also Guarientis Hängungskonzept nach, ohne aber dessen genauere Interpretationen zu kennen, da der Inspektor auf kennerschaftlich komplexere Weise das eine Gemälde als eine Kopie Mattia Pretis nach Renis Original einordnete und das andere als eine Werkstattkopie Francesco Gessis nach demselben Bild, aber mit eigenhändigen Retuschen seines Meisters identifizierte.⁶¹² Winckelmann beschreibt beispielsweise *Die drei Grazien* (Abbildung 172) wegen ihrer „harten Contours“ als ein Frühwerk Tizians, obwohl es bereits in Guarientis Inventar als ein Werk Palma des Älteren galt.⁶¹³ Tizians *Dame in Weiss* (Abbildung 173) identifiziert Winckelmann als „die Liebste des Mahlers Violanta“, die legendäre Tochter Jacopo Palmas des Älteren, und präzisiert damit immerhin Guarientis Bezeichnung als „sua innamorata“ sowie diejenige als „maîtresse du Titien“ im *Recueil*, der wiederum selbst Scannellis *Microcosmo* zitiert.⁶¹⁴

Winckelmann stützte seine kennerschaftlichen Urteile demnach nicht direkt auf Guarientis handschriftlichen *Catalogo* von 1750, der zum Beispiel Bianconi zugänglich war, jedoch auch noch nicht auf Heinekens 1753 publizierten *Receuil*, der mit Correggios *Madonna des heiligen Franziskus* (Abbildung 36) ansetzt. Zwar setzt auch Winckelmanns Fragment bei den Altarbildern Correggios an, jedoch schreibt er in Bezug auf jene Tafel schreibt er von „einem Evangelisten und dem h. Francisco zu Seiten und neben jeden eine Nonne“ und ignoriert daher die präzise ikonografische Identifizierung der Figuren, die er im Galeriewerk oder auch in Guarientis Verzeichnis hätte vorfinden können.⁶¹⁵ Immerhin bestätigt Winckelmann, mit Correggio beginnend, den geschmacklichen Kanon des Dresdner

⁶⁰⁹ Gal.-Nr. 687 u. 1024. Ebd., S. 3.

⁶¹⁰ Siehe oben Anm. 581.

⁶¹¹ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 1: „Es findet sich eine Copie von diesem, die dem Original so ähnlich ist als ein Ey dem andern.“ Siehe oben Abschnitt *Connoisseurship* am Werk: Tizians *Zinsgroschen*.

⁶¹² Ebd., 4: „Eine Copie davon ist dem Original so ähnlich, dass man kaum in der Nähe dieses von jenem unterscheiden kan. Die soll auch von ihm seyn.“ Vgl. Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 38 R., Nr. 531: Preti, „Opera ricavata da Guido, ed eseguita come l'originale.“ Ebd., Nr. 533 (Gal.-Nr. 332): Gessi, „Opera ricavata dal suo Maestro, e da esso ritoccata in molte parti, ed è tanto bella, quanto fosse fatta da Guido.“

⁶¹³ Gal.-Nr. 189. Ebd., Fol. 32 V., Nr. 451. Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 1.

⁶¹⁴ Ebd., S. 1. Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 30 V., Nr. 421. Heineken 1753 *Recueil*, Nr. 12. Mit Verweis auf Scannelli 1657 *Microcosmo*, S. 222.

⁶¹⁵ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 1. Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 34 V., Nr. 482. Heineken 1753 *Recueil*, Nr. 1. Vgl. auch Mengs 1780 *Correggio*, Bd. 2, S. 157.

Hofes, der sich mit dem Ankauf der Modeneser Sammlung etablierte. Auch entsprechen manche seiner stilgeschichtlichen Urteile denen des *Receuil*, wenn Heineken zum Beispiel den kunstgeschichtlichen Wert eben jener Tafel Correggios herausstreicht, weil man in diesem seltenen Jugendwerk die „sécheresse, qui dépare les ouvrages du Mantegna“, noch erkennen könne, eine stilgeschichtliche Einordnung, die seit Algarotti kanonisch geworden war.⁶¹⁶ Das oberitalienische *Porträt eines Gelehrten* (Abbildung 174), das seit Scannellis *Microcosmo* von 1657 (Abbildung 128), dann auch in Guarientis Inventar und in Heinekens Galeriewerk von 1757 und bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts als ‚Bildnis von Correggios Arzt‘ galt, hält Winckelmann, mit berechtigten Qualitätszweifeln, für „ein Portrait eines Medici“. ⁶¹⁷ Diese Bezeichnung ist wohl auf ein akustisches Missverständnis, wonach er ‚medico‘ mit ‚Medici‘ verwechselte, zurückzuführen und weist ebenfalls darauf hin, dass er seine Informationen vermutlich aus Gesprächen mit dem Galerieinspektor Guarienti gewonnen hatte und nicht direkt aus schriftlichen Quellen.⁶¹⁸

Darauf deutet auch Winckelmanns Erwähnung des sonst so gut wie unbekannten Gian Antonio Burrini als eines Nachfolgers von Reni und sein Lob für den heute Andrea Vaccaro zugeschriebenen *Christus in der Vorhölle* (Abbildung 175), der 1723 als ein Werk Renis angekauft worden war: Nur Guarienti konnte Winckelmann diese Neuzuschreibung an Burrini mitgeteilt haben, da Guarienti einerseits die Biografie dieses drittklassigen Malers in seiner Ausgabe des *Abeceario* von 1753 um neue Informationen wie das Todesdatum erweitert hatte, und andererseits auch, weil Burrinis Hauptwerk in den Fresken der Villa des Markgrafen Luigi Albergati Capacelli, des ehemaligen Förderers des jungen Guarienti, bestand.⁶¹⁹

Winckelmann scheint also an den damaligen kennerschaftlichen Diskussionen im Umkreis der Galerie teilgenommen zu haben, ohne jedoch auf Inventare zurückzugreifen. Da der erste Katalog erst 1765 publiziert wurde, kann Winckelmanns *Beschreibung* als eine Art kommentierender Führer durch die Galerie, nach dem anerkannten Vorbild der *Accounts* der

⁶¹⁶ Heineken 1753 *Recueil*, Nr. 1: „On n’a pas dessein de le comparer avec le tableau du St. George“. Vgl. dazu Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 1: „Aber Richardson hat nicht wohl gesehen, wenn er die Manier des ersten von diesen 2 letzten Stücken mit dem h. Georgen vergleicht.“ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 79: „il passaggio, che faceva allora il Coreggio, dalla maniera del Mantegna alla sua propria“. Ratti 1781 *Correggio*, S. 91–92: *Madonna des heiligen Franziskus*, „sebben sia d’uno stile alquanto secco, merita tuttavia d’esser tenuto in gran pregio, perché ci rappresenta | al vivo lo stato preciso, in cui trovavasi a quei di la pittura“. Ebd., S. 92–93: „Quest’opera, benché un po’ dura, e da troppo marcati contorni | circoscritta, ella è ciò non per tanto morbida, e d’un impasto di colori molto soave; ed il tuono generale delle tinte (per quanto s’assicura) tien dello stile del Mantegna, e del Vinci“. Vgl. ebd., S. 25: „Dalla scuola del Bianchi [...] passasse il da Correggio a quella di Andrea Mantegna“. Ebd., S. 27: „quello stile un po’ secco era puro difetto di quel secolo“, „trovò che aggiungere di grandioso, di grazia, e di leggiadria“.

⁶¹⁷ Gal.-Nr. 155. Ebd., S. 1: „doch nicht von seiner gesten Manier: auch aus Modena“. Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 32 V., Nr. 449: „Ritratto [...] del medico dell’autore“. Heineken 1757 *Recueil*, Nr. 2: „Portrait à demi-corps, appelé communément le portrait du médecin du Corrège“, „Ainsi l’on sait seulement de nôtre tableau par tradition, que c’est un médecin, ami du Corrège & qu’il est un tribut de la reconnaissance de cet illustre peintre.“ Mit Verweis auf Scannelli 1657 *Microcosmo*, S. 285: „il ritratto, detto comunemente il medico del Correggio“. Vgl. Matthäi 1835 *Verzeichnis*, Innere Galerie, S. 90, Nr. 500. Vgl. hingegen Woermann 1908 *Katalog*, S. 83. Vgl. Ratti 1781 *Correggio*, S. 108: Stück minderer Güte. Siehe auch Mengs Einordnung als Frühwerk in: Mengs 1780 *Correggio*, Bd. 2, S. 158.

⁶¹⁸ Vgl. Heres 1991 *Winckelmann*, S. 74: „Mündliche Mitteilungen haben ihn zunächst stärker geprägt als Lektüre, was man dem Sprachgebrauch anmerkt.“ Hexelschneider 1993 *Küchelbecker*, S. 67: Noch 1820 wird Küchelbecker die Altarbilder Correggios als Etappen einer vierstufigen Stilentwicklung des Malers verstehen.

⁶¹⁹ Gal.-Nr. 464. Siehe oben Anm. 211.

beiden Richardson über die Kunstwerke Italiens, verstanden werden, der auf Grund der gemischten Hängung aber nicht die topografische Systematik der *Beschreibung der Villa Albani* von 1761 erreichen konnte.⁶²⁰ Winckelmanns Betrachtungen benötigen die unmittelbare Anschauung und sind daher nicht als ein frühes Beispiel seiner ‚Beschreibungskunst‘ anzusehen.⁶²¹

Anschauung vs. Handbuchwissen

Welches Verständnis der Kunst und ihrer Geschichte ergibt sich aus Winckelmanns Galeriestudien? Auf den ersten Blick scheint Winckelmann Künstler und Werke unsystematisch aneinanderzureihen: Correggio, Tizian, Bellini, Tintoretto, Giorgione, Caravaggio, Reni und so weiter. Doch entspricht diese Abfolge nicht, wie behauptet worden ist, der damaligen Präsentation der Werke in der Galerie, wie die Rekonstruktion der Hängung von 1750 klar zeigt (Abbildung 280), die keine kunsthistorischen und -topografischen Abteilungen kannte.⁶²² Guarientis Einrichtung der Inneren Galerie mischte damals noch nordeuropäische Gemälde unter die südeuropäischen Schulen. Wenn Winckelmann daher punktuell Rubens, van Dyck, Rembrandt, Dürer, Dietrich und Lorrain als Vergleichsbeispiele heranzieht, so rezipiert er vielmehr die in der Hängung angelegte Komparation der Schulen, und nimmt dabei auch schon jene neue, klare Trennung der zis- und transalpinen Kunst auf, die Guarienti und Riedel zwischen 1750 und 1754 in der Galerie als museologische Neuerung einführten.⁶²³

Winckelmann charakterisiert die einzelnen Meister auf Grund ihrer Dresdner Hauptwerke mithilfe der zeitgenössischen, sowohl italienisch als auch französisch geprägten kunstkennerschaftlichen Terminologie des Seicento, die er zum Teil unverdeutschst einstreut und die sich vor allem an Antoine Joseph Dézallier d’Argenvilles *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* orientiert.⁶²⁴ In seinen Anmerkungen verweist er des Weiteren auf den *Traité de la peinture et de la sculpture* der Richardsons, auf Bernardo de Dominicis *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani* und auf Carlo Cesare Malvasias *Felsina pittrice*, also auf gängige kunsthistoriografische und -geografische Handbücher.⁶²⁵ Diesen Vorlagen entsprechend wählt Winckelmann aus dem bunten und durchmischten Panoptikum der Dresdner Galerie Hauptwerke aus, versammelt sie unter dem Namen eines Meisters und stellt diesen dann in stilistische Beziehungen zu Schülern, Nachahmern und Lokalschulen.

In der Tradition der vasarischen Kunsthistoriografie charakterisiert er auf psychologisierende Weise den Stil mithilfe der Person und umgekehrt, wie zum Beispiel im Falle von Annibale Carraccis Melancholie. Als Grundsatz dient ihm dabei: „Unsere Begriffe bilden

⁶²⁰ Richardson u. Richardson Junior 1722 *Account*. Vgl. Justi 1956 [1866–1872] *Winckelmann*, Bd. 1, S. 345–346. Winckelmann 1987 *Albani*.

⁶²¹ Vgl. hingegen Pfotenhauer 1995 *Beschreibungskunst*, S. 314. Siehe Käfer 1986 *Prinzipien*, S. 87–95. Fridrich 2003 *Sehnsucht*, S. 83–101: Kunstbeschreibung/Ekphrasis als Inszenierung einer Wirkung.

⁶²² Vgl. Heres 1991 *Winckelmann*, S. 74–75: „Der Text folgt, ohne konsequente Gliederung, offenbar im Wesentlichen der aus überwiegend dekorativen Rücksichten bei der Hängung entstandenen Reihenfolge. Winckelmann zählt die Künstler mit ihren in der Galerie vertretenen Werken auf und knüpft daran technische und ästhetische Bemerkungen. | Zuweilen zieht er Bilder mit gleichem Sujet zum Vergleich heran, um die künstlerische Eigenart deutlicher werden zu lassen“. Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 125: „Winckelmanns Text folgt offenbar, ohne konsequente Gliederung, im ganzen der bei der flächenfüllenden Hängung entstandenen Folge.“

⁶²³ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 3, 6, 7, 9, 10.

⁶²⁴ d’Argenville 1745–1752 *Abrégé*.

⁶²⁵ Richardson u. Richardson Junior 1728 *Traité*. Dominici 1742–1745 *Vite*. Malvasia 1678 *Felsina*.

sich nach unserer Disposition.“⁶²⁶ Als er am Ende der *Beschreibung* den stilistischen Unterschied zwischen der französischen und der niederländischen Landschaftsmalerei, die Theorien des Abbé Du Bos aufgreifend, auf abweichende klimatische und botanische Gegebenheiten zurückführen möchte, verallgemeinert er den biografischen Ansatz zu einem kulturalanthropologischen, physiologischen und klimatologischen, den er in den *Gedanken* vertiefen wird.⁶²⁷

Winckelmann verbindet die eigene ästhetische Betrachtung also mit extensivem Handbuchwissen, das er sich in Nöthnitz nachweislich aneignete, von dem er sich dann jedoch in Rom im Sinne einer methodologischen Erneuerung abwenden wird.⁶²⁸ Seine Galerieeindrücke ordnet er nach klassischen Denkmustern und Urteilsweisen, etwa durch die Periodisierung eines künstlerischen Oeuvres, die kennerschaftliche Unterscheidung zwischen Original und Kopie, die Bewertung der Werke nach Kategorien wie ‚Kolorit‘, ‚Helldunkel‘ und ‚Kontur‘, und er erläutert *en passant* auch kunsttechnologische und -theoretische Termini wie ‚Ultramarin‘ und ‚Kontur‘. Letztlich gegenreformatorischer und akademischer Natur ist seine Kritik an Verstößen „wieder die Zeitrechnung“ und an Dekorumsbrüchen, wenn zum Beispiel in Gemälden Renis, Annibale Carraccis, Scarsellas oder Veroneses Figuren aus unterschiedlichen Epochen und Kontexten miteinander konversieren.⁶²⁹

Winckelmann liefert mit seiner *Beschreibung* weder einen philosophischen Kunsttraktat noch ein Fakten sammelndes Künstlerlexikon – ein solches sollte explizit nur als informative Ergänzung hinzugezogen werden –, sondern einen sowohl praktisch-didaktischen als auch theoretisch unterfütterten Kurzführer durch die Galerie der Kunstgeschichte, der eine lebendige, an Montesquieu und Voltaire geschulte Charakterisierung historischer Meister und Schulen anhand der Originale bietet.⁶³⁰ „Es sind mehrentheils eigene Erfahrungen, die ich wohl geprüft habe.“⁶³¹ Dies dürfte den neueren Modellen der Historiografie entsprechen, die er während seiner Arbeit an Bünaus *Deutscher Kaiser- und Reichshistorie* kennen gelernt hatte.⁶³² Diese seine eigentümliche Verbindung von Anschauung und Kunstliteratur, Kennerschaft und Ästhetik, Empirie und Philosophie sollte er später weiter ausarbeiten.

Das ‚denkend Auge‘ beschreibt die Galerie

Wie visualisiert Winckelmanns Text die Geschichte der Kunst an Hand und mithilfe der Galerie? Wie stehen Historie und Galerie zueinander? Betrachtet man die von Winckelmann erwähnten Künstler und Werke als Exempel, wird in Ansätzen eine genealogische Stilgeschichte italienischer Malerei erkennbar, die der *Beschreibung* strukturell unterliegt und die

⁶²⁶ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 6.

⁶²⁷ Ebd., S. 12. Vgl. Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 30–33. Ebd., S. 54: „Verschiedene Arten von Vorstellungen der Malerey sind gleichfalls zu einen höheren Grad der Vollkommenheit in neuern Zeiten gelangt. In Viehstücken und Landschaften haben unsere Mahler allem Ansehen nach die alten Mahler übertroffen. Die schöneren Arten von Thieren unter andern Himmel-Strichen scheinen ihnen nicht bekannt gewesen zu seyn“. Ebd., S. 55: „die Natur selbst unter einem dickern und feuchtern Himmel hat zur Erweiterung der Kunst in dieser Art [der in Öl gemalten Landschaft] nicht wenig beygetragen“. Du Bos 1993 [1755] *Réflexions*.

⁶²⁸ Justi 1956 [1866–1872] *Winckelmann*, Bd. 1, S. 341–347. Vgl. Décultot 2000 *Winckelmann*; Décultot 2004 *Exzerptheft*.

⁶²⁹ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 5.

⁶³⁰ Siehe Anm. 573. Vgl. Justi 1956 [1866–1872] *Winckelmann*, Bd. 1, S. 243–253.

⁶³¹ Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 122–125, Nr. 89: 11. Januar 1753, Winckelmann an Berendis.

⁶³² Vgl. Justi 1956 [1866–1872] *Winckelmann*, Bd. 1, S. 243–253. Bünaus 1728–1743 *Historie*.

den Eindruck korrigiert, Winckelmann habe sich von dem angeblichen Durcheinander der ‚barocken‘ Galeriehängung irreführen lassen. Die Argumentationsstruktur und kunst-historische Narration der *Beschreibung* sei hier in Grundzügen rekonstruiert:

Winckelmanns fragmentarische *Beschreibung* beginnt mit drei Altargemalden Correggios, die er, wie bereits erörtert, zu periodisieren sucht.⁶³³ Die Entwicklung Correggios von seiner ersten mantegnesken Manier zu seiner zweiten, vollkommenen steht implizit für den Übergang von einer ‚trockenen‘ quattrocentesken zu einer ‚zärtlichen‘ cinquecentesken Manier. Winckelmann geht dann zur Behandlung der venezianischen Schule über, die koloristisch mit der lombardischen verwandt ist, und erwähnt zuerst Werke von Tizian. Giovanni Bellini, der Vater der venezianischen Schule, dem der 1749/50 erworbene *Salvator* (Abbildung 126) zugeschrieben wurde, habe die ölmalerei eingeführt, was meint, dass dem harten *disegno* durch *colore* mehr Weichheit verliehen worden sei.⁶³⁴ Die Werke der „ersten Art“ seines Schülers Tizian seien (daher) noch „mit harten Contours“ gemalt.⁶³⁵

Tizians eigener Schüler, der „ausschweifende“ Viel- und Schnellmaler Jacopo Tintoretto, dessen Werke deswegen in jeder Sammlung zu finden seien, habe daraufhin in seinen „mässigen Figuren“ den rechten *disegno* vernachlässigt; der Zeitgenosse Jacopo Bassano habe hingegen in seinen grunstichigen Werken gar den *colorito* verfehlt.⁶³⁶ Der andere Schüler Bellinis, Giorgione, sei der Erste gewesen, „in der frechen Art zu mahlen mit tieffen Schatten“, der also ein kräftiges Helldunkel (*chiaroscuro*) einführte, womit er die Helligkeit der Malerei seiner Vorgänger und Lehrer überwunden habe, was hier als eine gelungene Synthese von Umrisszeichnung und Kolorismus verstanden wird. Winckelmann betrachtet also die Geschichte der venezianischen Malerei als einen Widerstreit zwischen *disegno* und *colore*, der mit Bellinis oltechnik materiell eingeführt worden sei und den zwar Vasari konzeptualisierte, der aber vor allem im späten 17. Jahrhundert debattiert wurde und noch in der Kunstkritik des frühen 18. Jahrhunderts aktuell war.⁶³⁷ Davon zeugt beispielsweise auch Guercinos Allegorie *Zeichnung und Malerei* (Abbildung 176), die 1742 angekauft und 1754 in der Galerie ausgestellt wurde.⁶³⁸

Es folgt dann ein Passus über die naturalistische Helldunkelmalerei des Seicento. Der „starken und dunkelen Art“ Giorgiones seien dann Caravaggio und Ribera gefolgt, ganz im Gegensatz zu Rubens’ lichter Art.⁶³⁹ Die Kritik an Caravaggios Naturalismus und Helldunkel war in der klassizistischen Kunsttheorie seit Bellori, der Winckelmann kritisch gegenüberstand, ein Gemeinplatz.⁶⁴⁰ Hagedorn etwa apostrophierte Caravaggio als einen blinden, ungebildeten Stümper, ja als einen Anti-Correggio.⁶⁴¹ Wie bereits erwähnt, zeichnet sich die

⁶³³ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 1: Gal.-Nr. 151, 150 und 153.

⁶³⁴ Ebd., S. 2. Siehe oben Abschnitt *Die Renaissance der primitivi: Giotto di Bondone, Ercole de’ Roberti, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini (1749–1754)*.

⁶³⁵ Ebd., S. 1.

⁶³⁶ Ebd., S. 2.

⁶³⁷ Siehe z. B. Piles 1699 *Coloris*. Siehe Kemp 1974 *Disegno*; Poirier 1991 *Disegno*; Puttfarken 1991 *Disegno*; Sohm 1991 *Pittoresco*.

⁶³⁸ Gal.-Nr. 369. Siehe dazu Weddigen 2003 *Disegno*.

⁶³⁹ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 3.

⁶⁴⁰ Tincourt 1751 *Lettre*, S. 95. Rittershausen 1785–1786 *Betrachtungen*, S. 209, Nr. 6: Kritik am Naturalismus Caravaggios. Vgl. Heres 1976 *Bellori*.

⁶⁴¹ Hagedorn 1762 *Betrachtungen*, Bd. 2, S. 666–667: „Besuchen Sie die grössten Kunstsale, und ihre Kenntnis wird Sie nicht irre führen. [...] Einem solchen Künstler [Caravaggio] konnte Correggio und sein

Dresdner Galerie – trotz ihres Correggio-Bestands – im Gegensatz dazu durch ein Interesse am Caravaggismus aus.⁶⁴² Algarotti nannte ihn gar „il Rembrandte dell’Italia“.⁶⁴³ Auch in Heinekens *Recueil* der brühlschen Gemäldesammlung von 1753 wird Caravaggios *clair-obscur* als unverwechselbare *manière* gelobt.⁶⁴⁴ Die Galerie rühmte sich damals mehrerer Gemälde, von denen heute keines mehr dem Meister zugeschrieben wird. Winckelmann geht soweit, Caravaggios Helldunkelmalerei als Einstellungssache zu verteidigen und sie als geschmackliches Scheinproblem zu entschärfen: Sie sei nichts für das ungeübte Auge, das darin, wie die Chinesen vor europäischen Gemälden, nur schwarze Flecken oder höchstens eine verfinsterte und verfälschte Naturdarstellung sähen, sondern für den zweiten Blick gemacht. Ob nun in der dunklen oder in der hellen Art gemalt würde, sei eine Frage der Gewohnheit und Prädisposition, sowohl beim Maler wie auch beim Betrachter: „Aber diese verschiedene Manier gründet sich auf die verschiedene Einrichtung der Sinne und Gemüther.“⁶⁴⁵ Damit wird sowohl ein subjektiver, kongenialer Zugang zur Kunst als auch eine Kultivierung der Sinne anhand der Originale befürwortet, wozu sich Winckelmann dank natürlicher künstlerischer Begabung prädisponiert sah.⁶⁴⁶

Im darauf folgenden umfassenderen Abschnitt über die Bologneser Malerei bewertet Winckelmann Reni aus eigener Betrachtung und paradoxerweise aus einer caravaggischen Perspektive: Die Beispiele der „starken und ersten Manier“ Renis seien klar dem aufgehellten Spätwerk und dessen *carnaggioni* „livide“ vorzuziehen, weil in ihr „Stärke der Ausdrückung der Leidenschaften und die Erhabenheit seiner Figuren“, also *expression des passions* und *rilievo*, sich mit „Reitz und Zärtlichkeit in jungen Gesichtern“, das heisst *grazia* und *dolcezza*, verbänden, deren Ernst aber von Correggios Heiterkeit zu unterscheiden sei.⁶⁴⁷ Renis Malerei erscheint ihm daher als eine gelungene Mischung caravaggischer und correggesker Stilmerkmale.

Die Carracci, die Begründer der neuen Bologneser Schule, hätten „ihre größte Stärke in einer Zeichnung, die wenig ihres gleichen hat“, wobei Winckelmann die Vorzüge von Annibale und Ludovico nach den Kriterien der *sveltezza*, des *colorito*, der *grâce*, der Majestät, Zärtlichkeit, Gefälligkeit und dergleichen voneinander unterscheidet.⁶⁴⁸ Die charakteristische Dunkelheit der Gemälde der Carracci sei aber nicht so „stark und frech“ wie diejenige Caravaggios, und ihrem physikalisch präzisen Helldunkel fehle jenes Etwas, das die Werke Correggios, Renis, Rubens’, van Dycks und Rembrandts ausmache: „Es lässet sich nur sehen,

Gemählde von St. Georg (die Schule gerundeter Gruppen oder vielmehr aller Rundung und Erhabenheit) die Augen unmöglich öffnen; weil geringere Muster vermuthlich schon das Recht bekommen | hatten, sie ihm zu verschliessen.“

⁶⁴² Siehe oben Abschnitt *Francesco Algarotti, Superintendent in spe (1742–1747)*.

⁶⁴³ Algarotti 1791–1794 *Pittura*, S. 233.

⁶⁴⁴ Heineken 1754 *Recueil*, unpag. *Avertissement*, Nr. 40: Caravaggio, *Ecce homo*, „Chaque grand peintre s’est approprié une certaine façon de dessiner & de colorier. C’est ce qu’on appelle sa manière & on reconnoit à cette manière régulièrement l’auteur du tableau.“

⁶⁴⁵ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 3.

⁶⁴⁶ Vgl. Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 119, Nr. 88: 6. Januar 1753, an Berendis, „Gott und die Natur haben wollen einen Mahler, einen grossen Mahler aus mir machen, und beyden zum Trotz sollte ich ein Pfarrer werden. Nunmehr ist Pfarrer und Mahler an mir verdorben. Allein mein ganzes Hertz hängt an der Kenntnis der Mahlerey und Alterthümer, die ich durch fertigere Zeichnung gründlicher machen muss. Hätte ich noch das Feuer, oder vielmehr die Munterkeit, die ich durch ein heftiges Studiren verlohren, ich würde weiter in der Kunst gehen.“

⁶⁴⁷ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 4.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 5–6.

nicht sagen.“⁶⁴⁹ Damit räumt Winckelmann der bildenden Kunst ostentativ eine eigene, nicht in Sprache übersetzbare Ausdruckskraft ein, die die selbständige Kunstbetrachtung unverzichtbar macht.⁶⁵⁰

Wenn Winckelmann an dieser Stelle Veronese einführt, dann weil er ihn eher zu den Oberitalienern, ja den Lombarden, als zu den Venezianern zählt.⁶⁵¹ Zwar seien die *ordonnance* und die Gewänder in seinen Gemälden gut, doch wiesen sie Mängel im *costume*, wie auch Algarotti bemerkte, und vor allem in der Zeichnung auf, die Veronese am Vorbild der Werke Parmigianinos zu verbessern gesucht habe, die wegen ihrer Verbindung von *disegno* und *colore* und der „sanften rührenden Schönheiten“ der Gesichter mit den Bildern Correggios zu vergleichen seien.⁶⁵² Die Schönheiten, die den Werken Veroneses und vor allem Parmigianinos, obwohl dieser seine Figuren manchmal überdehne, eigen seien, veranlassen Winckelmann zu einer Anmerkung, in der er die allgemeine und konkrete Schönheit für sprachlich und logisch nicht bestimmbar erklärt: Ohne Genie und ohne Erziehung des Auges vor den Werken – „Komm und sieh es!“ (*Johannesevangelium* 1,46) – seien Erklärungen so nutzlos wie die rationalistischen Definitionen eines Georg Friedrich Meier.⁶⁵³ Damit steigert Winckelmann den bereits konstatierten Wert der unmittelbaren, subjektiven Anschauung der Kunst und unterstreicht die Differenz zwischen Bild und Sprache. Die *Beschreibung* kann letztlich nur auf das Gesehene und Gefühlte verweisen und eine Nachempfindung anregen.

Winckelmann fährt fort: „In der Zärtlichkeit hat es Albano noch weiter gebracht.“⁶⁵⁴ Besonders das Fleisch wisse der Bologneser „lebendig“ und „warm“ zu machen und der „*carnagione*“ eine gewisse „*morbidezza*“ zu geben, worin ihm der Hofmaler Dietrich am nächsten komme und worin auch Orbetto und Rottenhammer mit ihm vergleichbar seien. Es mangle Albani jedoch, wie auch Subleyras, an Invention und Mannigfaltigkeit.⁶⁵⁵ Umgekehrt gelinge es ihm allerdings, seinen Fleiss und seine Sorgfalt „durch einige freche Züge“, also mit einer *sprezzatura* rhetorischer Tradition, zu verbergen.⁶⁵⁶

„In dem Talent der Zärtlichkeit und in Ausdrückung sanfter Leidenschaften“ könne man des Weiteren Cignani und Dolci mit Albani vergleichen.⁶⁵⁷ In Dolcis *Heiliger Cäcilie* (Abbildung 177) hebt Winckelmann hervor, dass die himmlische Musik, die die Spielerin erhöhe, wie man an ihrem entzückten Auge ablesen könne, zu Recht nicht dargestellt sei, weil nicht darstellbar: „Unser Künstler hat dieses in das Auge gelegt und sein Stück nur für ein denkend Auge gemacht.“⁶⁵⁸ Ähnlich wie bei der *sprezzatura* könne durch suggestives Auslassen, das im Geiste des Betrachters und Lesers ergänzt wird, mehr gesagt und gezeigt werden, als möglich wäre: „Man muss nicht alles schreiben, was man schreiben könnte; also

⁶⁴⁹ Ebd., S. 6.

⁶⁵⁰ Zum allgemeinen Übersetzungsproblem bei Winckelmann siehe Griener 1998 *Traduction*.

⁶⁵¹ Vgl. z. B. Grez 1699 *Traité*, S. 205–205: Veronese als zur lombardischen Schule gehörig.

⁶⁵² Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 7. Algarotti 1791–1794 *Pittura*, S. 228: lobt Veronese als „creatore di una nuova maniera“, auch wenn *scorretto nei costumi*.

⁶⁵³ Meier 1748–1750 *Anfangsgründe*.

⁶⁵⁴ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 8.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 8–9.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 8.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 10.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 10. Siehe dazu Pfotenhauer 1995 *Beschreibungskunst*, S. 316–318.

auch nicht alles mahlen“.⁶⁵⁹ Diese nur angedeutete Selbstreflexion über die eigene *Beschreibung*, die die Grenzen und die Not der Mittelbarkeit zur Tugend macht, definiert das gemalte und das geschriebene Kunstwerk, also Bild und Beschreibung, die eine poetische Korrespondenz zueinander suchen, als sinnliche Artefakte, die Geist und Gemüt ansprechen und die, wie Cäcilies göttliche Musik, in Übersinnliches übersetzt werden. Das ‚denkende Auge‘ erscheint so als Programm und Selbstbildnis Winckelmanns.

Seinen Rundgang durch die Sammlung oberitalienischer Malerei des Cinque- und Seicento beschliesst Winckelmann mit zwei venezianischen Malern der jüngeren Gegenwart, Andrea Celesti und Francesco Trevisani. Ihren Darstellungen des bethlehemitischen Kindermords komme Grösse zu, und sie seien, im Sinne des bereits angedeuteten horazischen *Ut pictura poësis* mit einem „Historien-Gedicht“ eines Giovanni Battista Marino zu vergleichen.⁶⁶⁰ „Zeichnung“, „Colorit“, „Ordonnance“, delikater „Geschmack“, unvergleichliche, leicht gereizte „Carnagione“ kämen hier zusammen.⁶⁶¹ Alle seine Werke seien „voll Geist und Reitz“, und von Reni und Maratti habe er „die Manier flau zu mahlen (*modo vago*) wo sich die Contours sanfte und in gelinde Schatten verlieren“.⁶⁶² Sein *Kindermord* (Abbildung 178) habe eine „schöne Ordnung“, und es lasse „auch ausser der Kunst sehr viel bey diesem Werke denken. Wuth und Mitleiden, Liebe und Verzweiflung streiten in den Gesichtern der Mörder und der Mütter. Dieses Stück ist eins der grösten auf der Galerie.“⁶⁶³

Winckelmanns Abriss einer Stilgeschichte der oberitalienischen Kunst kulminiert in der Besprechung dieser zwei nahezu zeitgenössischen Künstler: Während fast alle zuvor genannten, positiv besetzten Kunsttermini sich in Celesti zusammenfinden, befriedigt Trevisani das denkende Auge durch Zartheit und Leidenschaft, Geist und Grazie. Die Landschaft in Trevisanis *Ruhe auf der Flucht* (Abbildung 179) lässt Winckelmann am Schluss seines Fragments auf die Unterschiede zwischen der französischen Landschaftsmalerei eines Lorrain und derjenigen der Niederländer übergehen.

Winckelmanns literarische Gemäldegalerie

Winckelmanns *Beschreibung* der Galerie stellt sich, so gesehen, als eine rudimentäre, der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts verpflichtete, postvasarische Entwicklungsgeschichte der oberitalienischen Malerei von 1500 bis 1700 nach ihren wichtigsten Vertretern dar, die durch Beziehungen zwischen Meistern, Schülern und Nachahmern einerseits und durch zentrale ästhetische und geschmackliche Begriffe des 18. Jahrhunderts andererseits strukturiert wird und daher nicht ohne Verzerrungen auskommt:

Die Einführung der Ölmalerei durch Bellini überwinde demnach die trockene, harte Manier des Quattrocento und leite den weicheren Kolorismus des Cinquecento ein, wie sich dies auch in Correggios Entwicklung zeige. Der eine, weniger fruchtbare Weg der Bellinischule führe von Tizian über Tintoretto zum Verlust an *disegno*. Auf der anderen Seite inspiriere Giorgiones Helldunkel als Synthese von *disegno* und *colore* den ausdrucksstarken Tenebrismus Caravaggios und Riberas, und über diesen den jungen Reni. Die Fortführung der quattrocentesken hellen, kalten Malerei im Seicento durch den späten Reni wird hingegen

⁶⁵⁹ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 10.

⁶⁶⁰ Gal.-Nr. 542 u. 445. Marino 1720 [1630 ca.] *Strage*.

⁶⁶¹ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 11.

⁶⁶² Ebd., S. 11.

⁶⁶³ Ebd., S. 11.

verdammt. Erfolgreicher sei jene Bologneser Verbindung der koloristischen Grazie und Zartheit Correggios und Parmigianinos mit dem *disegno*, die Veronese versuche, welche aber erst den Carracci gelinge und durch die Albani und dann Dolci mit *sprezzatura* ortgeführt und gesteigert werde. In den Zeitgenossen Celesti und Trevisani, dem Höhepunkt dieser Entwicklung, kulminieren und vereinen sich die wichtigsten kunstgeschichtlichen Stil- und Wertkategorien, *disegno* und *colore*, *espressione* und *grazia*, und erst ihnen gelinge jene Grösse und Vergeistigung des Auges, die die Malerei der Dichtung ebenbürtig werden lasse und die einen literarisch-wissenschaftlichen Dialog mit dem Bild, wie ihn Winckelmanns *Beschreibung* versucht, ermögliche. Das Fragment beginnt, ohne Rücksicht auf Chronologie und Geografie, mit Correggio, der gleichsam überzeitlich über der weiteren Entwicklung schwebt und dessen malerische Grazie zum geschmacklichen Paradigma erhoben und als roter Faden durch die Geschichte der italienischen Malerei bis in die Gegenwart gezogen wird, wie sie sich in der Dresdner Galerie präsentiert.

Nicht nur rezipiert und reflektiert damit Winckelmann die kennerschaftlichen und geschmacklichen Diskussionen am Hof Augusts III., weswegen die *Beschreibung* gar nichts Klassizistisches hat und vielmehr einem Rokoko entspricht, der sich an der oberitalienischen Malerei des Cinque- und Seicento orientiert.⁶⁶⁴ Sondern Winckelmann ‚liest‘ auch Guarientis Hängungen als ein komparatistisches und begriffsorientiertes Panoptikum der italienischen Malerei. Auch Winckelmann stellt, wie Guarientis Hängung, Meisterwerke neu und sinnreich zusammen und vergleicht sie miteinander; auch er folgt dem correggesken Paradigma und fundiert folglich seine Rekonstruktion der Geschichte der Kunst auf die Bologneser Schule.⁶⁶⁵ In dieser Entwicklungsgeschichte, die die Kunst der Gegenwart als eine Wiederkunft Correggios betrachtet, ist noch keine *querelle des anciens et des modernes* zu erkennen, und die Stilgeschichte der Kunst erscheint hier noch nicht gänzlich losgelöst von einer biografischen Historiografie.⁶⁶⁶

Winckelmanns *Beschreibung*, ja ‚Umschreibung‘ der Galerie ist das literarische, selbstreflexive Äquivalent zu Guarientis zeitgleicher Umhängung der Galerie. Der Literat versteht sich als Galerieinspektor *in spe*, dem es in einem *musée imaginaire* leichter fällt, die dekorativen Prinzipien des Ausstellungsraumes zu überwinden und nach stärker historisch-wissenschaftlichen Kategorien umzuhängen, auch wenn er mit der Linearität des Textes auf ähnliche Probleme der zeitlichen Narration und räumlichen Strukturierung der Geschichte stösst wie ein Aussteller vor den zweidimensionalen Schauwänden des Galerieraumes. Auf Grund seines Studiums der Dresdner Galerie konstruiert Winckelmann einen Gang durch die Geschichte der oberitalienischen Malerei, der den Subtext der Hängung rezipiert.

⁶⁶⁴ Vgl. das abwegige Urteil bei Waetzold 1986 [1921–1924] *Kunsthistoriker*, S. 3, das kurz vor der Veröffentlichung der *Beschreibung* gefällt wurde: „die Schätze des Kolorits bei Niederländern und Italienern rührten sein Auge nicht, ihm fehlte der Sinn für Helldunkel, Handlung, Komposition, Charakteristisches, Ausdruck. Zugänglich war ihm fast ausschliesslich der harte Umriss, die schöne Drapierung, die machtvolle Ruhe und die idealisierte Natur.“

⁶⁶⁵ Siehe oben Abschnitt *Bononia docet*.

⁶⁶⁶ Vgl. zur *querelle* Décultot 2000 *Winckelmann*. Vgl. zu Krise der wissenschaftlichen Ordnung Lepenies 1986 *Winckelmann*.

Das Ende des correggesken Kanons: Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755)

In seinen 1755 veröffentlichten *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, einem Manifest für die Einführung des ‚guten Geschmacks‘ und des griechisch-klassischen Stils in Sachsen, vollzieht Winckelmann nach seiner *Beschreibung* eine Abkehr vom höfischen Rokoko.⁶⁶⁷ Eine punktuelle kunsthistorische Analyse der *Gedanken* hebt hervor, wie stark seine Überlegungen von seiner Dresdner Galerierfahrung abhängen, sie verändern und sich von ihr zu distanzieren suchen. Die Ankunft der *Sixtinischen Madonna* (Abbildung 39) im März 1754 und die anschliessende Heranführung Winckelmanns an dieses Werk durch den befreundeten Adam Friedrich Oeser dürften, wie vielleicht auch seine enttäuschten Hoffnungen auf ein Galerieamt, wesentlich dazu beigetragen haben, dass Winckelmann seine Perspektive auf die Gemäldesammlung stark veränderte.⁶⁶⁸

Bereits dadurch, dass Winckelmann zu Anfang seiner *Gedanken* jene Anekdote, die die Barbarei anderer Fürsten unterstreichen soll, erzählt, dass nämlich die Gemälde Correggios im königlichen Stall zu Stockholm als Fensterbeschläge missbraucht worden seien, will Winckelmann zwar das wettinische Mäzenatentum und die Fanalwirkung der Dresdner Galerie hervorheben, doch kommt jenes Sakrileg an Correggios Tafeln, das dann im *Sendschreiben* als ‚Bildergemetzel‘ abgetrennter Köpfe, Hände und Füße ausführlich beschrieben und in der *Erläuterung* von 1756 wiederholt wird, einem verkappten Ikonoklasmus gegen das geschmackliche Paradigma der Dresdner Galerie gleich, das er selbst noch in seiner *Beschreibung* hochgehalten hatte.⁶⁶⁹ Wenn Winckelmann den „unglaublichen Beyfall“ auf seine *Gedanken* damit kommentiert, dass „grosse Kenner, in Absicht der grossen Freyheit wieder den hiesigen, ja selbst wider des Königs Geschmack, das Compliment gemacht“ hätten, so beschreibt dies genau seinen kühnen Angriff gegen den etablierten, sich an Correggio orientierenden Galeriegeschmack Augusts III. sowie expliziter noch dessen Architekturgeschmack.⁶⁷⁰ Sein Pamphlet sollte darüber hinaus nicht nur, wie er selbst hervorhob, die königlichen, kaum zugänglichen Kunstsammlungen, besonders die im Grossen Garten

⁶⁶⁷ Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 29: „Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem Griechischen Himmel zu bilden.“ Ebd.: „Und man muss gestehen, dass die Regierung des grossen Augusts [des Starken] der eigentliche glückliche Zeitpunkt ist, in welchem die Künste, als eine fremde Colonie, in Sachsen eingeführt worden. Unter seinem Nachfolger [Augst III.], dem deutschen Titus, sind dieselben diesem Lande eigen worden, und durch sie wird der gute Geschmack allgemein.“ Zu Winckelmanns *Gedanken* siehe Pfothner u. a. 1995 *Frühklassizismus*, S. 344–485; Pfothner 1995 *Beschreibungskunst*.

⁶⁶⁸ Dürr 1879 *Oeser*, S. 51–61; Schulze 1944 *Oeser*; Ehrlich 1976 *Oeser*; Wenzel 1999 *Oeser*, S. 70–76; John 2001 *Oeser*; Friedrich 2005 *Oeser*. Heres 1991 *Winckelmann*, S. 115: 1770, Anonymus, „Gleich damals kam Raffaels grosses Gemälde, welches Winckelmann nachher mit so vieler Einsicht und Geschmack beschrieben, in Dresden an. Drey Tage war Winckelmann schon auf die Gallerie gegangen, um es zu studieren, und immer konnte er die Schönheit desselben nicht finden, bis sie ihm Oeser zeigte.“

⁶⁶⁹ Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 29. Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 64: „Aus den schönsten Gemälden schnitte man in Schweden die Köpfe, Hände und Füße heraus, die man auf eine Tapete klebete; das übrige wurde dazu gemalet.“ Winckelmann 2002 [1968] *Erläuterung*, S. 97–98. Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 30: Stattdessen treten Michelangelo, Raffael und Poussin auf den Plan.

⁶⁷⁰ Winckelmann 1952–1957 *Briefe*, Bd. 1, S. 176: 4. Juni 1755, Winckelmann an Berendis. Siehe oben Anm. 584.

deponierten Antiken, bekannt machen, sondern schuf Öffentlichkeit in Kunstfragen und verwandelte die Galerie erstmals in einen Diskussionsraum.

Winckelmanns forcierter Geschmackswandel zum Klassizismus hin zeigt sich in seiner Neubewertung von Künstlern im Vergleich zu seiner *Beschreibung*. Auffällig ist beispielsweise, dass er sein früheres positives Urteil über Caravaggio, das sich auf seiner Lektüre von Roger de Piles' Schriften stützte, revidiert und ihn nun zusammen mit Jordaens und Jacques Stella zu den Naturalisten zählt, denen es an Antikenstudium und Idealität mangle.⁶⁷¹ Passend dazu schliesst er sich auch der konventionellen Bernini-Schelte an.⁶⁷² Die Klassizisten Maratti und Solimena sind ihm Vorbilder in der angemessenen Gewanddarstellung, während die neuere venezianische Schule, zu der wohl Celesti, Piazzetta, Migliori, Ricci und Tiepolo zu zählen sind und der Winckelmann in der *Beschreibung* näher stand, darin masslos übertrieben habe.⁶⁷³ Die *franchezza* und der *contrapposto*, die die zeitgenössischen Künstler in ihren Figurendarstellungen übermässig einsetzten, stellten das Gegenteil der geforderten klassischen „Ruhe“ dar.⁶⁷⁴ Mit antagonistischen Künstlervergleichen – Reni versus Conca, Raffael versus Algardi – hebt Winckelmann den guten Stil idealistischer und gegenreformatorischer Tradition hervor.⁶⁷⁵ Michelangelo und Poussin, Vertreter des *disegno* und der Antikennachahmung, werden mehrmals lobend erwähnt sowie auch Annibale Carracci und Reni.⁶⁷⁶ Rubens hingegen nimmt in diesem Geschmacksdualismus eine Mittelstellung ein, weil er zwar keinen guten *disegno* vorweise, dafür ein Dichter und Allegoriker sei.⁶⁷⁷ Während Winckelmann in seiner *Beschreibung* eine Einheit von *colore* und *disegno* für erstrebenswert hielt und Reiz, Grazie, Süsse, Weichheit, Zärtlichkeit, Wärme als positive kunsttheoretische Qualitäten hervorhob, reduzierte er sie in den *Gedanken* auf die „Contour“ und auf die bekannten ethisch-ästhetischen Kategorien: „eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck“.⁶⁷⁸ Die gängigen Begriffe und Klassifikationen, die damals Kennerschaft und Wissenschaft bedeuteten, legte Winckelmann gerade beiseite, sodass er in dieser Hinsicht nicht als der erste Kunsthistoriker zu verstehen ist, als der er gemeinhin gilt.⁶⁷⁹

An die Stelle von Correggio tritt nun Raffael: Entgegen seiner früheren Reserviertheit gegenüber Bellori führt Winckelmann nun Raffael als das Vorbild für jene ästhetische *electio*

⁶⁷¹ Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 39. Vgl. oben Anm. 639. Zur Winckelmanns Lektüre von de Piles siehe Pfotenhauer u. a. 1995 *Frühklassizismus*, S. 360–361.

⁶⁷² Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 36–37.

⁶⁷³ Ebd., S. 42–43: Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 42–43: „Carl Maratta und Frantz Solimena können in dieser Art vor die grössten gehalten werden. Die neue Venetianische Schule, welche noch | weiter zu gehen gesucht, hat diese Manier übertrieben, und indem sie nichts als grosse Partien gesucht, sind ihre Gewänder dadurch steif und blechern geworden.“ Vgl. oben Anm. 662.

⁶⁷⁴ Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 44: „Das wahre Gegentheil und das diesem entgegen stehende äusserste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beyfall verdient nichts, als worinn ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeföhret heissen. Der Liebling ihrer Begriffe ist der Contrapost, der bey ihnen der Inbegriff aller selbst gebildeten Eigenschafften eines vollkommenen Wercks der Kunst ist.“

⁶⁷⁵ Ebd., S. 45.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 30, 38, 39, 53.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 39 und 56.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 39: Kontur. Ebd., S. 43: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck.“

⁶⁷⁹ Vgl. Lepenies 1984 *Winckelmann*; Bickendorf 2004 *Winckelmann*.

ein, welche über die Zusammenführung der schönsten Körperteile und Elemente der Natur hinaus sich, wie zuvor die Griechen, an einer *certa idea* orientiere.⁶⁸⁰ Es ist Raffaels *Sixtinische Madonna* (Abbildung 39), die das griechische Ideal der edlen Einfalt und stillen Grösse erfüllt.⁶⁸¹ Ehrwürdigkeit, Unschuld, Grösse, Seligkeit, Ruhe, Stille, Adel, Erhabenheit, Sanftheit, Reiz, Ehrfurcht, Schönheit, Mannigfaltigkeit, Stärke, Züchtigkeit sind die moralischen und weniger kunsttheoretischen oder ästhetischen Qualitäten, die Winckelmann dem Bild und ihren Figuren zuschreibt. Vor dem Hintergrund der dualistischen Ordnung der Geschichte der Kunst nach *disegno* und *colore*, an der sich Winckelmann in seiner *Beschreibung* orientiert hatte, entscheidet er sich nun klar für die ‚grosse und edle Kontur‘.⁶⁸² Zu der Hervorhebung des *disegno* in der *Sixtinischen Madonna* dürfte auch ihr prekärer Erhaltungszustand beigetragen haben, der dem Bild „die Kraft der Farben“ zum Teil genommen habe und der Winckelmann angesichts des Kaufpreises Anlass zum Zweifel an der königlichen Sammlungspolitik gibt.⁶⁸³ Wie sehr Winckelmann sich bei seiner doppelten Bevorzugung Raffaels und des *disegno* vom augusteischen Geschmack abwendete, zeigt beispielsweise die Einleitung zu Heinekens *Recueil* von 1757, die sich geradezu als eine Replik auf die *Gedanken* annimmt und die unterstreicht, dass die moderne Malerei seit der Erfindung der Öltechnik die antike Malerei, deren Vortrefflichkeit vermutlich nur in der Korrektheit der Zeichnung bestanden habe, an Schönheit, Kolorit und Farbenharmonie klar übertreffe, wie selbst die Werke der frühen Meister wie Ercole de’ Roberti, Mantegna und Bellini zeigen würden – die Verehrung der Alten dürfe nicht zu Unwahrheit verleiten.⁶⁸⁴ Dementsprechend werden die Gemälde Correggios und weniger diejenigen Raffaels als die wahren Schätze der Sammlung hervorgehoben.⁶⁸⁵

Wenn Winckelmann unterstreicht, dass Künstler und Kenner angesichts der Jahrhunderte alten Bildtradition christlicher und heidnischer Ikonografie heute „Überdruß und Eckel“ empfinden und sich stattdessen nach Allegorien sehnten, ist dies als eine Kritik an der italienischen Sammlung der Inneren Galerie zu verstehen, die kaum allegorische Gemälde vorzuweisen habe, wie er selbst beklagt, ausser etwa Guercinos *Disegno e Pittura* (Abbildung 176).⁶⁸⁶ Die niederländische Malerei der Äusseren Galerie, jene teuren, fleissigen, „kleinen

⁶⁸⁰ Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 34–35.

⁶⁸¹ Ebd., S. 45: „Die edle Einfalt und stille Grösse der Griechischen Statuen [...]; [...] diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Grösse eines Raphael machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelangt ist.“

⁶⁸² Ebd., S. 46: „Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie gross und edel ist ihr gantzer Contour!“

⁶⁸³ Ebd., S. 47: „Die Zeit hat allerdings vielen von dem scheinbaren Glantz dieses Gemähldes geraubet, und die Kraft der Farben ist zum Theil ausgewittert; allein die Seele, welche der Schöpfer dem Werck seiner Hände eingeblasen, belebet es noch itzo.“ Sie oben Anm. 584.

⁶⁸⁴ Heineken 1757 *Recueil, Avertissement*, unpag.: „Cependant il y a beaucoup de raisons de croire, que les anciens tableaux n’ont pas égalé les nôtres en beauté, & il est probable, que depuis l’invention de peindre en huile, nous les surpassons de beaucoup pour le coloris & pour l’harmonie des couleurs.“ Ebd.: „nous nous bornons à remarquer, que toute l’excellence des tableaux des anciens a consisté probablement dans la justesse du dessein, & et que le coloris n’étoit pas le plus essentiel de leurs ouvrages“. Vgl. ebd.: „cette harmonie & cette magie merveilleuse de nos peintres en huile“.

⁶⁸⁵ Ebd., *Avertissement*, unpag.

⁶⁸⁶ Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 55: „Die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen sind der ewige und fast einzige Vorwurf der neueren Mahler seit einigen Jahrhunderten: Man hat sie auf tausenderley Art gewandt und ausgekünstelt, dass endlich Ueberdruß und Eckel den Weisen in

Schönheiten“ eines Netscher, Dou oder van der Werff, an denen sich der König erfreute, stellten für ihn keine Ernst zu nehmende Alternative dar – „Allein man muss die Grösse der Gallerie so wie die Grösse der Kunst in grossen Stücken suchen“, hatte Winckelmann bereits in der *Beschreibung* angemerkt.⁶⁸⁷ Winckelmann kritisiert mit ungewöhnlicher Freiheit den *horror vacui* der königlichen Innendekorationen, besonders denjenigen der jüngst fertig gestellten Hubertusburg, der dazu verleite, Gemälde an ungünstigen, unsinnigen und überflüssigen Stellen anzubringen: „Der Abscheu vor den leeren Raum füllet also die Wände; und Gemählde von Gedancken leer, sollen das Leere ersetzen.“⁶⁸⁸ Seine nachgereichte Einschränkung, dies beziehe sich nicht auf Gemälde „in einer Sammlung nach der Symmetrie geordnet“, vermag diese harsche Kritik kaum aufzuheben.⁶⁸⁹ Dass Winckelmann in seinen *Gedanken* sowohl eine Schelte auf Heineken, Oesterreich und andere Kenner am Hof sowie eine Kritik am königlichen Geschmack überhaupt in solcher Direktheit, trotz erzwungener Widmung an August III., wagte, scheint sein Urteil über den intellektuellen Stand des Dresdner Hofes zu bestätigen.

Während Winckelmanns Ausschluss niederländischer Malerei aus dem idealen Kanon durchaus die Bereinigung der Inneren Galerie von nicht italienischer Kunst reflektiert, dürfte sich sein puristischer Geschmack dennoch an Guarientis, Riedels und Oesterreichs wandfüllender Installation der *Sixtinischen Madonna* von 1754 gestossen haben (Abbildung 303): ein geschmacklicher Flickenteppich, der Winckelmanns Geschmacksikone mit bewegten Pseudopendants jeglicher Couleur aus der Hand Guercinos und Renis, aber auch Giordanos, Riberas und sogar Tintoretos umrahmte. Allein die Nachbarschaft mit der *Madonna Marattis* (Abbildung 18) dürfte ihm erträglich erschienen sein. In der provisorisch anmutenden Hängung von 1754 war die *Sixtinische Madonna* zudem nur als ein Seitenstück zu Correggios zentral platzierter *Notte* (Abbildung 28) und ohne ein eigenes angemessenes Gegenstück ausgestellt. Winckelmanns *Gedanken* vollziehen eine literarische Isolierung jenes Bildes aus dem Galeriekontext, um es in eine umfassende Kulturgeschichte neu einzubetten. Es ging Winckelmann nicht mehr um de Piles' *balance des peintres* und um das vergleichende, paarweise Sehen von Allerlei, das die Galeriehängung anbieten mochte, sondern um eine normative Setzung eines ethisch-ästhetischen Geschmacks, ja eines Kulturideals, das alle Lebensbereiche umfassen sollte: Die alte Kunstkennerschaft wurde so von einer neuen Kulturwissenschaft überholt. Insofern entwickelte sich Winckelmanns methodischer Ansatz nicht von der Naturgeschichte zur Kunstgeschichte, sondern vielleicht eher umgekehrt.⁶⁹⁰

In den *Gedanken* vollzieht und fordert Winckelmann mit Hilfe und unter dem Schutzmantel der *Sixtinischen Madonna* einen Geschmackswandel vom oberitalienischen Barock hin zur römischen Renaissance und zur griechischen Antike sowie von der Malerei zur Bildhauerei, eine Strategie der historischen Rückprojektion, die auch spätere Avantgarden gerne

der Kunst und den Kenner überfallen muss.“ Ebd., S. 56: „Die Königliche Gallerie der Schildereyen in Dressden enthält ohne Zweifel einen Schatz von Wercken der grössten Meister, der vielleicht alle Gallerien in der Welt übertrifft, und Se. Majestät haben, als der weiseste Kenner der schönen Künste, nach einer strengen Wahl nur das Vollkommenste in seiner Art gesucht; aber wie wenig historische Wercke findet man in diesem Königlichen Schatz! von Allegorischen, von dichterischen Gemählden noch weniger.“

⁶⁸⁷ Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*, S. 10.

⁶⁸⁸ Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 58. Siehe oben Anm. 584.

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Vgl. dagegen Décultot 2000 *Winckelmann*, S. 193–215.

mythografisch einsetzen.⁶⁹¹ Dies musste angesichts der Dresdner Gemäldebestände und des Hofgeschmacks zu einer Abkehr von der Galerie führen sowie von Dresden selbst, „hier, wo alles der Passion des Königs gegen die Malherey nachgeäffet“ sei.⁶⁹² Seine Methode, historische Kulturen auf Grund ihrer Kunst und ihres Geschmacks zu beurteilen, bildete sich bereits in Dresden aus.⁶⁹³

Abrechnung mit dem Dresdner Barockgeschmack: Winckelmanns *Sendschreiben* und *Erläuterung* (1756)

Das der zweiten Ausgabe der *Gedanken* von 1756 beigelegte *Sendschreiben*, eine fingierte kritische Rezension, und die darauf antwortende, defensive *Erläuterung* verdeutlichen Winckelmanns Kampf mit dem Kanon der Galerie, mit dem sich nicht nur das höfische Umfeld identifizierte, sondern den auch er selbst in seiner *Beschreibung* übernommen hatte und nun von sich abzustreifen suchte. Die Verteidigung der niederländischen Malerei gegen den italophilen Geschmack stellt das ironische *Sendschreiben* als die Pflicht eines „Patrioten“ dar.⁶⁹⁴ Stilleben von Jan van Huysum, Rachel Ruysch oder Nicolaes van Veerendael, die in der Äusseren Galerie zu sehen waren, seien vollkommene, das heisst verbessernde Kopien der Natur.⁶⁹⁵ Malerei sei eigentlich dichterischer „Colorit“ und „Zauberey der Farben“, die zuerst und zuletzt der „Belustigung der Augen“ diene: „Ein Maler ist ja eigentlich nichts anders, als ein Affe der Natur, und je glücklicher er diese nachäffet, desto vollkommener ist er.“⁶⁹⁶ Man mag dabei an Veerendaels *Affenschmaus* (Abbildung 180) denken, der in der Äusseren Galerie hing.⁶⁹⁷ „Der zärtliche Van der Werf, dessen Arbeiten mit Golde aufgewogen werden, und nur allein die Cabinette der Grossen in der Welt zieren“ und die so gefällig seien, dass sie „die Augen der Unwissenden, der Liebhaber und der Kenner auf sich ziehen“ (vgl. Abbildung 121), steht für den verweichlichten, materialistischen und wenig intellektuellen Geschmack des königlichen Kabinetts und der Äusseren Galerie.⁶⁹⁸

Die *Erläuterung* legt nach und stellt die *sprezzatura* eines Raffael, Rembrandt und van Dyck gegen „den mühsamen Fleiss“ der Kabinettstücke van der Werffs und vor allem Denners, deren emaillierte Oberflächlichkeit und peinliche Naturnachahmung nur Gefälligkeit bewirkten, den Verstand aber keineswegs anregten.⁶⁹⁹ Kolorit, Zeichnung, Perspektive, Komposition seien erlernbare Regeln, und technische Bravour könne daher nur „mechanische Seelen“ befriedigen: „Die Betrachtung der Landschaften, der Frucht- und Blumenstücke macht uns ein Vergnügen dieser Art: der Kenner, welcher sie siehet, hat nicht nöthig mehr zu

⁶⁹¹ Bätschmann 2007 *Antizipation*.

⁶⁹² Siehe oben Anm. 584.

⁶⁹³ Vgl. Haskell 1991 *Winckelmann*.

⁶⁹⁴ Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 78: „Der Verfasser hätte eben so rühmlich die Person eines Patrioten annehmen können wider einige jenseits der Alpen, denen alles, was niederländisch ist, Eckel macht“. Vgl. Ebd., S. 88: Rachel Ruysch.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 73.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 79.

⁶⁹⁷ Oesterreich 1754 *Inventarium*, Fol. 78 R., Nr. 319.

⁶⁹⁸ Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 79: „Der zärtliche Van der Werf, dessen Arbeiten mit Golde aufgewogen werden, und nur allein die Cabinette der Grossen in der Welt zieren, hat sie für jeden welchen Pinsel unnachahmlich gemacht. Es sind Stücke, welche die Augen der Unwissenden, der Liebhaber und der Kenner auf sich ziehen.“

⁶⁹⁹ Winckelmann 2002 [1968] *Erläuterung*, S. 116–117.

denken, als der Meister; der Liebhaber oder der Unwissende gar nicht.“⁷⁰⁰ Die produktions-ästhetischen Urteilskategorien des Seicento legt Winckelmann damit *ad acta*. Der Naturalist Jordaens wird angesichts seiner Dresdner *Darstellung im Tempel* und seinem *Diogenes mit der Laterne* als „von der Gattung niederer Geister“ gänzlich abgelehnt und dem Dichter und Allegoriker Rubens untergeordnet.⁷⁰¹ Angesichts der jüngst eingerichteten Äusseren Galerie und des bestehenden königlichen Kabinetts, die beide vornehmlich niederländische Malerei enthielten, ist Winckelmanns Kritik als eine harsche Verweisung des augusteischen Geschmacks zu verstehen.

Zu Beginn des *Sendschreibens* persifliert Winckelmann darüber hinaus die Kenner-schaft einzelner königlicher Sammlungsinspektoren, insbesondere Matthias Oesterreichs, der seit 1753 das Unterinspektorat der Galerie bekleidete und in dieser Funktion das Inventar von 1754 erstellt hatte: Das Wissen der Künstler, wie es sich etwa noch in Guarientis *Abecedario* von 1753 manifestierte, ist für Winckelmann dasjenige von Handwerkern, die Raffaels *Transfiguration* allein auf Grund ihrer Holztafel zu beurteilen vermögen, und sei für die Leitung einer Sammlung nicht zu gebrauchen.⁷⁰² Weil sie meist unbelesen seien, würden auch ihre Schriften wenig Nutzen bringen.⁷⁰³ Wenn Winckelmann das Genre der Karikatur als eine Nachahmung und Überwindung der Natur und daher als grosse Kunst scheinbar rechtfertigt, macht er sich über Oesterreich lustig, der 1750 die groben *caricature* Ghezis veröffentlicht hatte (vgl. Abbildung 48).⁷⁰⁴ Nur Ignoranten – wie jener Unterinspektor versteht sich – würden eine süssliche, geleckte *Madonna* Trevisanis (Abbildung 24) der *Sixtinischen Madonna* vorziehen und sie, wie dies tatsächlich der Fall war (Abbildung 303), obwohl ein „unvorteilhafter Nachbar“, neben Raffaels Bild aufhängen, eine Ignoranz, die es nötig gemacht habe, mitmithilfer *Gedanken* den Unkundigen „die wahre Grösse des seltensten aller Werke der Gallerie in Dressden zu entdecken“. ⁷⁰⁵ Es ist daran zu erinnern, dass Winckelmanns *Beschreibung* in einem Lob auf Reiz und Geist sowie die sanften Konturen Trevisanis, ja seine Einheit von *disegno* und *colore*, kulminierte.⁷⁰⁶ Guarienti war 1753 verschieden, und 1755 starb auch Johann Gottfried Riedel – Winckelmanns Hoffnung auf ein Inspektorenamt war, angeblich durch Heinekens Blockade, just zerbrochen, was seine Abrechnung mit den Hofbeamten und ihre Verunglimpfung motiviert haben könnte. Sowohl Oeser als auch Hagedorn sind als Freunde, die nicht zum Hof gehörten, von Winckelmanns Aburteilung der Dresdner Künstler und Kenner ausgenommen.⁷⁰⁷

Auch Oesterreichs Onkel Heineken, ab 1753 Herausgeber des königlichen *Recueil* und ab 1756 Oberaufseher der Sammlungen, ist für Winckelmann ein „Neuling“ und ein „vermeinter Richter der Kunst“. ⁷⁰⁸ Winckelmann hält ihm vor, die ernsthafte Schönheit des Jesus-

⁷⁰⁰ Ebd., S. 118.

⁷⁰¹ Ebd., S. 112. Vgl. Winckelmann 2002 [1968] *Erläuterung*, S. 134–135. *Darstellung im Tempel* (Gal.-Nr. 1012) und *Diogenes mit der Laterne* (Gal.-Nr. 1010). Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 76: Der Naturalist Jordaens sei zu streng beurteilt worden. Ebd., S. 78: verteidigt Rubens.

⁷⁰² Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 60. Siehe Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*.

⁷⁰³ Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 75: Künstler könnten nicht lesen, die Traktate von Cortona und Poussin seien unbrauchbar.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 77. Oesterreich 1766 [1750] *Raccolta*.

⁷⁰⁵ Winckelmann 2002 [1968] *Erläuterung*, S. 114–115.

⁷⁰⁶ Siehe oben Abschnitt *Das ‚denkend Auge‘ beschreibt die Galerie*.

⁷⁰⁷ Winckelmann 2002 [1968] *Erläuterung*, S. 114: Hagedorn. Ebd., S. 144: Oeser.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 115.

kindes in dem Armen der *Sixtinischen Madonna*, dem er in den *Gedanken* fast messianisch eine inkarnierte Idealität und eine besondere Erhabenheit über die gemeine Kindesnatur attestiert hatte, zu verkennen und es für „elend“ zu halten.⁷⁰⁹ Dieses Urteil bestätigt Heineken selbst in seinen *Nachrichten von Künstlern und Kunsstachen* von 1769, in denen er es als „ein gemeines Kind, nach der Natur gezeichnet, welches noch dazu, als Raphael den Entwurf davon gemacht, verdriesslich gewesen“, bezeichnet, was ihm Anlass bietet, Winckelmann die Kennerschaft abzuerkennen, da jener nicht bemerkt habe, dass Raffael (eigentlich Garofalo) in seinem *Heiligen Georg* (Abbildung 14) wie Netscher, Dou oder van der Werff zu malen gewusst habe, also wie ein nordischer Maler.⁷¹⁰ Umgekehrt kolportiert Winckelmann Oesterreichs Kritik, dass er in seinen *Gedanken* die beiden niedlichen Engel am *parapetto* übergangen habe, die doch die schönsten Figuren in Raffaels Oeuvre seien.⁷¹¹

Dieser etwas trivial anmutende Streit um die Deutung der Kinderfiguren der *Sixtinischen Madonna* ist jedoch im Kontext von Winckelmanns programmatischer Ablehnung des Rokoko als eines spätmanieristischen Stils zu sehen. Die Putten, die wie die Rocaille zu jener Zeit als Ornament, Lückenbüsser, Überleiter, Verniedlicher jedes Dekor bevölkerten, seien, wie Winckelmann anmerkt, von François Duquesnoy in die Welt gesetzt und von Bernini, Algardi und anderen verbreitet worden.⁷¹² Heute seien sie „beinahe wie eine vernünftige Mode, oder wie ein herrschender Geschmack, dem unsere Künstler billig folgen“.⁷¹³ Die Proliferation der Putten verkörpert für Winckelmann die Dekadenz des naturalistischen Seicento, dessen Ausläufer nun zu überwinden seien: Es sei jene berühmte „Weichligkeit seines Fleisches“ oder *morbidezza*, die Bernini dem Marmor abzurufen vermocht habe, die sich in den *putti* Berninis, Duquesnoys, Poussins und Algardis manifestiere und die zu einem Geschmacksparadigma des Sei- und Settecento geworden sei.⁷¹⁴ Süßes Milchfleisch, wuchernde Rocaille, niederländische Kabinettstücke sollten nun einem neuen Ernst Platz machen.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 115.

⁷¹⁰ Heineken 1769 *Nachrichten*: S. XII: „Seit dem er sagen können, *das Kind auf den Armen der Madonna in dem Bilde des Raphaels*, welches ehemals in Piazenz gewesen, jetzo aber in der Dressdnischen Gallerie hänget, *sey ein Kind, über gemeine Kinder erhaben; und dass die beyden daselbst sich befindenden Engel, mit untergestützten Armen, die schönsten Figuren in Raphaels Werke sind*: seit dem ist mir sein Urtheil über Gemählde immer verdächtig gewesen. Bey einem Kenner muss der Name kein Vorurtheil erregen. Raphael ist verehrungswürdig. Seine heilige Familie in Versailles, seine Verklärung Christi in Rom, und viele andere seiner Schildereyen, können nicht sattsam gelobet werden. Aber, das Kind in dem Dressdnischen Gemählde, ist ein gemeines Kind, nach der Natur gezeichnet, welches noch dazu, als Raphael den Entwurf davon gemacht, verdriesslich gewesen. Die beyden Engel hingegen sind so beschaffen, dass sie unmöglich von Raphael seyn können, sondern von einem seiner Schüler hineingemahlt worden. Diess benimmt übrigens dem gnazen Bilde nichts von seinem Werthe; es ist allemal ein Raphael, und macht seinem Pinsel keine Schande. Man kann nicht begehren, dass ein | Meister, auch der beste, in allen und jeden Stücken seiner Arbeit gleich gross seyn soll. Freylich wünschte ich, dass die Fulignischen Schildereyen in Dressden seyn möchten, und dass die Cabalen es nicht verhindert hätten. Den zweyten Raphael, nämlich den Sankt Georgen, welcher gleichfalls in der Dressdnischen Gallerie sich befindet, und von Modena herkömmt, hat Winckelmann übersehen; er hätte sonst zu seinem Unterrichte anmerken können, dass dieser grosse Meister, zu der Zeit, eben so fein, mit allen kleinern Schönheiten, als Netscher, Dou und von der Werf gemahlet: aber ganz anders gezeichnet hat.“

⁷¹¹ Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 61.

⁷¹² Ebd., S. 71.

⁷¹³ Winckelmann 2002 [1968] *Erläuterung*, S. 113.

⁷¹⁴ Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 76. Siehe dazu Colantuono 1986; Weddigen 1999 *Giochi*.

Den Begriff der Grazie wird Winckelmann 1759 in seinem Essay *Von der Grazie in Werken der Kunst* allerdings nicht verwerfen, sondern rationalistisch und ethisch als „das vernünftig gefällige“ umdeuten, von dem Michelangelo und Bernini weggeführt hätten.⁷¹⁵ Wichtig ist allerdings, in Bezug auf die *Gedanken* zu bemerken, dass jene *dolcezza*, *morbidezza* und *grazia* der Putten bereits seit dem Barock auf Correggio zurückprojiziert wurden und vor allem dass sie zu den zentralen, positiv belegten kunsttheoretischen Termini gehörten, die Winckelmann aus der Kunstliteratur des Sei- und Settecento kannte und in seiner *Beschreibung* selbst benutzt hatte.⁷¹⁶ Daran wird deutlich, dass Winckelmanns Strategie der Selbstrezension und Selbstverteidigung nicht nur als eine doppelte Kritik an die Dresdner Kunstkennerenschaft gemeint war, der er selbst die Kritikfähigkeit in Abrede stellte, ja das Wort nahm, sondern vermutlich auch als eine progressive Selbstkritik, eine Selbstfindung, ein Versuch, sich von seinen früheren ästhetischen Positionen zu distanzieren, ein Kampf mit seinem Umfeld so sehr wie mit sich selbst. Dies könnte nicht nur die Ungereimtheiten und Widersprüche innerhalb der drei Schriften, sondern auch die kundige Kritik und überzeugend gespielte Gegenposition des *Sendschreibens* klären helfen, etwa die eingeschobene, emphatische Beschreibung eines Gemäldes des Klassizisten, Allegorikers und Theoretikers Gérard de Lairese, das der Hof aus Unkenntnis zu erwerben versäumte und das Winckelmann paradoxerweise seinem fiktiven, antiklassischen Rezensenten in den Mund legte.⁷¹⁷ Die dreifachen *Gedanken*, die mehr die moderne Malerei denn die alte Bildhauerei behandeln, dokumentieren Winckelmanns innere Spaltung, seinen Wandlungsprozess, der ihn zur Ablehnung des Dresdner „Barroquegeschmacks“ führte und zur Entdeckung eines wirksamen Antidots in der antiken Plastik.⁷¹⁸

Die geschriebene Galerie: August Wilhelm und Caroline Schlegels *Die Gemälde* (1799)

Nach Winckelmanns Weggang nach Rom 1756 begann der Siebenjährige Krieg, der 1763 ein verwüstetes und verarmtes, der polnischen Krone verlustig gegangenes Sachsen hinterliess. Unter Prinz Franz Xaver und Friedrich August III. folgten Jahrzehnte wirtschaftlichen Aufbaus, aber auch kultureller Stagnation. Die Bestände der Kunstsammlungen wurden unter Vitzthum, dann Marcolini restauriert und geordnet, aber nicht ausgebaut. Allein die Antiken- und die Gipsabgusssammlung wurden eingerichtet und zugänglich gemacht. Abgesehen von sammlungsinternen Diskussionen und administrativen Neuerungen waren die Dresdner Sammlungen nicht mehr im Gespräch der gebildeten Öffentlichkeit, bis sie 1799 mit den Schlegel plötzlich wieder ins Rampenlicht traten.

August Wilhelm und Caroline Schlegels fiktives Galeriegespräch *Die Gemälde* (Abbildung 151), jenes berühmte Dokument frühromantischer Kunstliteratur, entstand in einem fruchtbaren Moment, als Friedrich Schlegel, sein Bruder August Wilhelm und dessen

⁷¹⁵ Siehe dazu Gelshorn 2008 *Erziehung*. Winckelmann 2002 [1759] *Grazie*, S. 157: „Die Grazie ist das vernünftig gefällige. Es ist ein Begriff von weitem Umfange, weil er sich auf alle Handlungen erstreckt.“

⁷¹⁶ Vgl. Heres 1991 *Winckelmann*, S. 71: „Nicht nur die Auswahl der modenesischen Gemälde, sondern die Struktur der Galerie insgesamt wurde von den Wertvorstellungen des klassizistischen Seicento geprägt. Von ihr wiederum sind Winckelmanns Kenntnisse und ästhetische Kategorien abhängig.“

⁷¹⁷ Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 80–82. Vgl. Zimmermann 1977 *Gemäldebeschreibung*; Pfotenhauer u. a. 1995 *Frühklassizismus*, S. 387–389.

⁷¹⁸ Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 87.

Frau Caroline im Sommer 1798 in Dresden zusammentrafen und dort auch mit Johann Gottlieb Fichte, Carl August Böttiger, Henrich Steffens, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling und Novalis verkehrten und „die Galerie in Besitz“ nahmen, wie Dora Stock berichtet.⁷¹⁹ Ein Jahr später veröffentlichte Wilhelm die mit Caroline verfasste Frucht der täglichen Galeriebesuche in der kurzlebigen Zeitschrift *Athenaeum*, die die Brüder herausgaben und zum grossen Teil selbst belieferten.⁷²⁰ Das Galeriegespräch im Konversationsstil wäre daher auch im Zusammenhang mit anderen Texten des *Athenaeums* zu lesen, die ähnliche Formen und Ziele aufweisen, wie etwa Friedrichs *Gespräch über die Poesie* und Wilhelms Dialog *Die Sprachen*.⁷²¹ Vor allem liesse sich ein Vergleich mit Friedrich Schlegels *Nachrichten von den Gemälden in Paris* ziehen, die er zwischen 1803 und 1805 in seiner Zeitschrift *Europa* über die im Louvre ausgestellte Raubkunst publizierte; hier werden sie jedoch vorläufig nur punktuell erwähnt, da sie auch von seinen Dresdner Galerieerlebnissen Zeugnis ablegen.⁷²²

Als Vorgänger und Vorbilder der schlegelschen *Gemälde* sind Diderots Salonkritiken von 1759 bis 1781 und Georg Forsters *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich* von 1791/94 im Text selbst erwähnt, von denen sich allerdings die Gesprächsteilnehmer distanzieren: Diderots kokette Kritiken und galanten Verisse, auch wenn sie für die Schlegel vorbildlich bleiben, seien einer durchmischten Ausstellung eher angemessen als einer ausgesuchten Galerie, und Forster mangle es hingegen an Kunstsinn, besonders für die niederländische Malerei.⁷²³ Hinzuzufügen wären etwa Wilhelm Heinses *Gemälde der Düsseldorfer Galerie* von 1776/77, Karl Philipp Moritz' *Die Signatur*

⁷¹⁹ Schlegel u. Schlegel 1960 [1799] *Gemälde*; Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, besonders der Kommentar von Lothar Müller S. 127–203; Schlegel 2001 *Descriptions*. Siehe dazu Schlegel-Schelling 1988 [1980] *Briefe*; Sulger-Gebing 1897 *Schlegel*, S. 44–58; Schlagdenhauffen 1934 *Schlegel*, S. 195–237; Schröter 1990 *Raffaelskult*; Apel 1992 *Kunstlehre*; Becker 1993 *Ausstellung*; Behler 1994 *Schlegel*; Rosenberg 1995 *Ekphrasis*; Becker 1998 *Schlegel*, S. 119–138; Jaeschke 1999 *Ästhetik*; Schröter 1999 *Lukas*; Bättschmann 2001 *Künstler*. Schlegel 1890 *Briefe*, S. 260: 30. Januar 1796, Friedrich Schlegel aus Dresden an seinen Bruder, „zehn Vormittage auf der Gallerie sind nicht sehr viel“. Jäckel 1990 *Dresden*, S. 186–188: 24. Oktober 1798, Dora Stock an Charlotte von Schiller, „Sie [die Schlegel] hatten die Galerie in Besitz genommen und haben mit Schelling und Gries fast jeden Morgen da zugebracht. Sie schrieben auf und dozierten, dass es eine Freude war. [...] Auch Fichten weihen sie in die Geheimnisse der Kunst ein. Du hättest lachen müssen, liebe Lotte, wenn du die Schlegels mit ihm gesehen hättest, wie sie ihn herumschleppten und ihm ihre Überzeugung einstürmten.“ Vgl. Behler 1960 *Geschichte*, S. 51–52.

⁷²⁰ Behler 1960 *Geschichte*. Schlegel 1890 *Briefe*, S. 392: 29. September 1798, Friedrich Schlegel aus Berlin an seinen Bruder, „Die Gemählde sind herrlich. Wir haben zwey sehr glückliche Abende damit gehabt. Vor allem bewundre ich das Ende des Lukas, dann das Konzert über den Raphael, besonders das über das Kind. Auch der Poussin gefällt mir sehr gut, und ganz vortrefflich das was im Gespräch über Leonardo gesagt wird.“ Vgl. ebd., S: 402, 404, 408, 410–411.

⁷²¹ Schlegel 1960 [1789] *Sprachen*; Schlegel 1960 [1799] *Zeichnungen*; Schlegel 1960a [1800] *Poesie I*; Schlegel 1960b [1800] *Poesie I*; Schlegel 1960 [1789] *Sprachen*. Behler 1960 *Geschichte*, S. 38–39.

⁷²² Schlegel 1995 [1984] *Gemälde*. Siehe dazu Schlegel 1963 [1803–1805] *Europa*; Herding 1991 *Galerieerlebnis*; Telesko 1998 *Schlegel*; Telesko 2000 *Schlegel*; Gaehtgens 2001 *Visiteurs*.

⁷²³ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 23–24. Diderot 1984 *Salons I*; Diderot 1984 *Salons II*; Diderot 1996 *Salons III*; Diderot 1996 *Salons IV*. Forster 1979 [1791–1794] *Ansichten*. Vgl. Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 222. „Für die so oft verfehlte Kunst, Gemählde mit Worten zu mahlen, lässt sich im Allgemeinen wohl keine andre Vorschrift ertheilen, als mit der Manier, den Gegenständen gemäss, aufs mannichfaltigste zu wechseln. Manchmal kann der dargestellte Moment aus einer Erzählung lebendig hervorgehn. Zuweilen ist eine fast mathematische Genauigkeit in lokalen Angaben nöthig. Meistens muss der Ton der Beschreibung das Beste thun, um den Leser über das Wie zu verständigen. Hierin ist Diderot Meister. Er musiziert viele Gemählde wie der Abt Vogler.“ Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 223: „Sich eine Gemähldeausstellung von einem Diderot beschreiben lassen, ist ein wahrhaft kaiserlicher Luxus.“

des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können? von 1788 und vor allem Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1796/97, die von August Wilhelm Schlegel rezensiert wurden und die hier punktuell einbezogen werden sollen.⁷²⁴

Ende der klassizistischen Kunstbetrachtung

Auch wenn sie vier Jahrzehnte zuvor entstanden waren, stellten Winckelmanns ungenannte, berühmte *Gedanken* die Folie dar, vor der sich die schlegelschen *Gemälde* abheben wollten. Der Dialog der Schlegel soll hier daher stärker intertextuell als eine Revision der *Gedanken* untersucht werden. Die *Gemälde* beginnen nicht in der Galerie, sondern umgekehrt im Erdgeschoss der 1786 eingerichteten Antikensammlung des Japanischen Palais, um eine Abwendung vom winckelmannschen Klassizismus und eine Rückkehr zur Malerei zu suggerieren.⁷²⁵ Die Kunstliebhaberin ‚Louise‘ trifft dort auf den Dichter ‚Waller‘.⁷²⁶ Ihre Unterhaltung beginnt mit der Feststellung des nachdenklichen ‚Waller‘, dass ihn die vielen Künstler und Fremden im Antikensaal einsam stimmten. Dies müsse eine petrifizierende Auswirkung klassizistischer Antikennachahmung sein, witzelt ‚Louise‘. Die daraus entstehende Frage, wie die Kunst zur Natur und die Bildhauerei zum Moment, zur Bewegung und zum natürlichen Körper stünden, beantwortet ‚Waller‘ ganz in winckelmannschem Sinne mit dem Verweis auf das schlechte Vorbild Bernini und mit der Forderung, dass Plastik „be-seelte Einheit“ sein müsse.⁷²⁷ Äussere Bewegung und innere Regung würden sich in der griechischen Darstellung des nackten Körpers vollkommen ausdrücken, aber auch in derjenigen des aus Dekorumsgründen bekleideten Leibes, in den bewegten Falten der Draperie.

Die Diskutanten folgen Winckelmanns *Gedanken* darin, dass sie das Verhältnis zwischen Körper, Kleid und Charakter am Beispiel der Gewandgestaltung der grössten der drei so genannten *Vestalen* oder *Herkulanerinnen*, die heute als *Demeter* gilt (Abbildung 153), erläutern. Ihre mittige, symmetrische Aufstellung im Antikensaal Nr. 6, wie sie Johann Friedrich Wackers *Beschreibung der kurfürstlichen Antikengalerie in Dresden* von 1798 dokumentiert (Abbildung 181, D, vgl. Abbildung 152), inszenierte die *Demeter* als Meisterwerk. Entsprechend wird sie von ‚Waller‘ als „Lieblingsstatue“ bezeichnet, in deren *costume* Inneres und Äusseres zu einer Einheit fänden und deren Kleid die Kontur des Körpers ver-rate.⁷²⁸

⁷²⁴ Heinse 1776–1777 *Gemälde*; Heinse 1995 *Briefe*; Heinse 1996 *Gemäldebriege*; Elliott 1996 *Heinse*. Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*. Siehe dazu Gamper 1996 *Wackenroder*. Moritz 1973 [1788] *Signatur*. Zur Bildbeschreibung bei Moritz siehe Recht 2004 *Moritz*.

⁷²⁵ Zur Antikensammlung siehe Leplat 1733 *Recueil*; Casanova 1771 *Abhandlung*; Wacker 1798 *Antikengalerie*; Böttiger 1814 *Antikengalerie*; Zimmermann 1977 *Antiken*; Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 143–153.

⁷²⁶ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 9.

⁷²⁷ Ebd., S. 13.

⁷²⁸ Ebd., S. 14. Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 40: „Auch unter den Gewändern der Griechischen Figuren herrscht der meisterhafte Contur, als die Haupt-Absicht des Künstlers, der auch durch den Marmor hindurch den schönen Bau seines Körpers wie durch ein Coisches Kleid zeigt. Die im hohen Stil gearbeitete Agrippina, und die drey Vestalen unter den Königlichen Antiquen in Dresden, verdienen hier als grosse Muster angeführet zu werden.“ Zur *Demeter* siehe Ebd., S. 42: „Diese Wissenschaft [der Draperie] ist nach der schönen Natur, und nach dem edlen Contour, der dritte Vorzug der Werke des Alterthums.“

Die Gesprächspartner treffen nun auf den Maler ‚Reinhold‘, der beim Kopieren eines *Athletentorsos* an der Übersetzung der Bildhauerei in die Sprache der Zeichnung, ja an der Nachahmung der antiken Plastik überhaupt, scheitert. Winckelmanns dualistische Konstruktion der Erhabenheit der Kontur über dem Kolorit wird ausserdem mit dem einfachen Argument des Malers in Zweifel gezogen, dass Umrisse genau so ineinander übergehen würden wie Tinten.⁷²⁹ Es handelt dabei um eine Einsicht, die bereits Johann Heinrich Merck 1777 im *Teutschen Merkur* gegen die Epigonen Winckelmanns und zur Verteidigung der Landschaftsmalerei vorgebracht hatte.⁷³⁰ Die Frage der Konturlinie beschäftigte auch August Wilhelm Schlegel im *Athenaeum* im Rahmen der Besprechung der Umrissstiche John Flaxmans.⁷³¹

Ausserdem spricht sich ‚Louise‘ ausdrücklich für den unverbildeten, naiven Kunstgenuss und für seine verbale Umsetzung aus: „Das trockene Urtheilen wollen wir gern den Kunstverständigen überlassen.“⁷³² Stattdessen: „Also plaudern muss man, plaudern!“⁷³³ Die „privilegierten Kunstwörter“ wie *impasto*, *carnaggione*, *contrapposto*, die aus der akademischen Kunsttheorie des Seicento stammen, sollen als tote, mechanische, das heisst produktionsästhetische und handwerkliche, ja pseudowissenschaftliche Begriffe zur Seite geschoben werden, um die gebildete Öffentlichkeit am Kunstgespräch teilnehmen zu lassen.⁷³⁴

Im Rahmen der Diskussion über die Übersetzbarkeit der Künste scheint sich ‚Louises‘ Ansicht durchzusetzen, die den schlegelschen Dialog selbstreferenziell rechtfertigt: Ziel der Kunstbetrachtung sei „Gemeinschaft und gesellige Wechselbeziehung“ oder die ‚Geistesverwandtschaft‘, wie es in den schlegelschen *Ideen* heisst.⁷³⁵ ‚Louise‘ plädiert damit für die schlegelsche ‚Symphilosophie‘ und ‚Sympoesie‘ und für eine utopische Vereinigung oder andauernde Metamorphose aller Künste und Medien zu einem kollektiven Gesamtkunstwerk.⁷³⁶ Auch wenn das Galeriegespräch hier als eine private Zusammenkunft inszeniert wird, ist es dennoch in politischer und rhetorischer Hinsicht als eine bürgerliche

⁷²⁹ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 15: „Sie wissen zu gut, dass die Tinten sich eben so unmerklich und unendlich abstufen, als die Umrisse sich verlaufen.“

⁷³⁰ Merck 1777 *Herausgeber*, S. 54–55: „Winckelmann setzte das einzige Ziel der Kunst in dem Studio menschlicher Form, und zwar im Geschmack der römischen Schule. Was hat uns dies nicht für Deklamationen über den ‚niederträchtigen Fleiss‘ der Flammändischen zuwegen gebracht? [...] | Diese Herren, die Alles zu Laokoons und vatikanischen Apollo’s umschaffen wollen, wissen nicht, dass in einem flammändischen Baurenstück mehr richtige Zeichnung, mehr Beobachtung der Natur, mehr physiognomische Wahrheit steckt, als in den zusammengleimten Nasen und Ohren ihrer neuern Antiken-trödler. [...] Sie, die so viel von Reinheit des Contours reden, so geschwind bestimmen, wo er zu weit heraus- oder hereingeht, würden bescheidener seyn, wenn sie aus Erfahrung wüssten, was Contour für ein tausendfaches Ding ist, je nachdem sich das Objekt, oder die Höhe und Weite des Auges bey dem Zeichner ändert.“ Siehe auch Merck 1777 *Landschaftsmalerei*.

⁷³¹ Schlegel 1960 [1799] *Zeichnungen*.

⁷³² Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 18.

⁷³³ Ebd., S. 21.

⁷³⁴ Ebd., S. 22.

⁷³⁵ Ebd. Schlegel 1960 [1800] *Ideen*, S. 31: „Wer entsiegelt das Zauberbuch der Kunst und befreit den verschlossnen heiligen Geist? – Nur der verwandte Geist.“

⁷³⁶ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*. Vgl. Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 209: „Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Sympoesie so allgemein und so innig würde, dass es nicht seltnes mehr wäre, wenn mehrere sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten.“

Besetzung und Öffnung der königlichen Sammlungen zum Wohle des lesenden Publikums anzusehen.⁷³⁷

Weil die Kunst weder für Kenner noch für Künstler allein geschaffen werde, sondern zur Förderung der allgemeinen Zirkulation des Geistigen, wird die Gemäldegalerie explizit als ein Raum der öffentlichen Diskussion und des medialen Austauschs definiert, der nicht allein dem Studium, der Nachahmung und damit dem *L'art pour l'art* dienen soll – sonst würde die Kunstproduktion nur eine Gemäldesammlung der anderen hinzufügen.⁷³⁸ Dadurch, dass die drei Diskutanten daraufhin die Antikensammlung verlassen, sich aber nicht zur Gemäldegalerie begeben, sondern in die freie Natur des Elbufers, um über Landschaftsmalerei zu sinnieren und um ‚Louisens‘ ekphrastischen Gemäldebeschreibungen der drei, weiter unten zu besprechenden *Landschaften* von Rosa, Lorrain und Ruisdael zuzuhören, wird zum einen eine Hommage auf Diderots meisterhafte Besprechung von Claude Joseph Vernets *Landschaften* von 1767 in der Form eines imaginierten, erträumten und erdichteten Spaziergangs geleistet, die die Frage nach der Versprachlichung des Visuellen stellt. Vor allem erteilen die Schlegel damit aber auch Winckelmanns Antikensehnsucht und der elitären Reduktion der Bildgattungen auf die plastische Körperdarstellung eine Absage zu Gunsten einer Rückkehr zu einem gesellschaftlich offeneren Kunstdiskurs und Geschmack.⁷³⁹

Die gute alte deutsche Kunst: Hans Holbein der Jüngere

Eine weitere programmatische Distanzierung von Winckelmanns *Gedanken* wird dadurch erreicht, dass, nach den *Landschaften*, Holbeins *Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen* (Abbildung 31), also ein deutsches Kunstwerk eingehend besprochen wird, von einem Maler, den bereits Algarotti einen deutschen Raphael und Leonardo genannt hatte.⁷⁴⁰ „Die gute alte Zeit“ deutscher Kultur sieht ‚Louise‘ im Bürgermeister von Basel personifiziert, dessen Porträt „freygesinnte, edle Treue“, „Frömmigkeit“, „kräftige Inbrunst“, „Würde“ und „das wahre Ansehen von bürgerlicher Kraft“ zeige.⁷⁴¹ Während die Männer zur Ehrenseite der Madonna eine „Einfalt der Sitten“, eine protestantisch angehauchte ideale, wahrhafte Einheit von Frömmigkeit und Bürgertugenden verkörperten, drückten die nonnenhaften weiblichen Figuren hingegen „gothische Eingeschränktheit“, ja „Langeweile“ und „Albernheit“ aus.⁷⁴² Von ihnen hebt sich „die Mutter Gottes nun mit höherem freyerem Wesen“ ab als „demüthige geistliche Königin“. ⁷⁴³ Sie wird bereits hier zu einem deutschen, eigenwertigen Pendant zu Winckelmanns, aus der *certa idea* geborenen *Sixtinischen Madonna* stilisiert, wie dies etwa der Galeriebesucher Küchelbecker 1820 wahrnahm und schliesslich

⁷³⁷ Vgl. hingegen Herding 1991 *Galerieerlebnis*, S. 259: „das deutsche Galerieerlebnis will privat und nicht öffentlich genossen sein“.

⁷³⁸ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 20: „So arbeitete ja der Künstler immer nur für den Künstler. Eine Gemäldesammlung würde auf die andre gepropft, und die Kunst fände, wie es leider oft der Fall ist, in ihrem eignen Gebiete den Ursprung und das Ziel ihres Daseyns.“

⁷³⁹ Diderot 1968 *Schriften*, Bd. 2, S. 72–123. Langen 1948 *Diderot*; Dieterle 1988 *Bilder*, S. 24–29; Bättschmann 1989 *Natur*, S. 11–21. Vgl. Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 222: „Tadelt den beschränkten Kunstgeschmack der Holländer nicht. Fürs erste wissen sie ganz bestimmt was sie wollen. Fürs zweyte haben sie sich ihre Gattungen selbst erschaffen. Lässt sich eins von beyden von der Englischen Kunstliebhaberey rühmen?“

⁷⁴⁰ Siehe oben Anm. 55.

⁷⁴¹ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 39–40.

⁷⁴² Ebd., S. 41–42.

⁷⁴³ Ebd., S. 42.

im Semperbau als nationaler *paragone* inszeniert werden wird: „Ich halte diese Madonna nicht für ein Porträt, sondern aus der Idee gemahlt. Sie ist aber keine Italiänische Madonna, sondern eine deutsche liebe Frau, zu der solche Frauen wie die neben ihr knieenden mit Zuversicht beten können.“⁷⁴⁴ Holbeins malerische Treue, die nicht nur das Schöne, sondern „auch dem minder Schönen treu oblag, um es durch innige Wahrheit zu adeln“, soll die Daseinsberechtigung des Naturalismus bestärken.⁷⁴⁵

Während Holbeins und Dürers Gemälde dem Klassizisten ‚Waller‘ im Vergleich zu denen der italienischen Zeitgenossen merkwürdig „alt“ vorkommen, evozieren sie in ‚Reinhold‘ „die Erinnerung an die Zeit, wo wir auf dem Wege waren, eine ächte einheimische Kunst zu bekommen, wenn ungünstige Umstände und die Sucht des Fremden es nicht verhindert hätten“.⁷⁴⁶ Die Schlegel konnten hier auf Heinekens *Recueil* von 1757 zurückgreifen, in dem die Frage nach der Zeitgleichheit und Gleichwertigkeit Holbeins mit den italienischen Renaissancemeistern bereits aufgegriffen sowie der Hinweis darauf gegeben worden war, dass die Trockenheit und Flächigkeit jenes fleissigen und treuen Naturnachahmers durchaus auch in Werken Leonardos, Peruginos, Bellinis und sogar Raffaels zu beobachten seien.⁷⁴⁷

Nicht nur die Tatsache, dass die Äussere Galerie den Schlegel ein Panorama nord-europäischer Kunst und damit das Potenzial einer deutschen Kunstgeschichte präsentierte, dürfte sie dazu verleitet haben, Holbein hervorzuheben, sondern auch die Installation der *Meyermadonna* (Abbildung 327) zuseiten jener *Anbetung der Könige* (Abbildung 171), die als ein Hauptwerk Dürers, der deutschen Kunst und der Galerie angesehen wurde, bis die *Meyermadonna* im Rahmen des so genannten Holbeinstreits als Kopie entlarvt und die *Anbetung* Dürer abschrieben wurde.⁷⁴⁸ Darüber hinaus dürfte das Pendant zu Holbeins Tafel, das geschätzte *Bildnis von Rubens' Söhnen*, die Fokussierung der Deutung auf die familiären Bezüge und Tugenden angeregt haben.⁷⁴⁹

Zur Verteidigung der altdeutschen Kunst setzt ‚Reinhold‘ schliesslich Holbein mit Leonardo gleich: Mit ähnlichem Fleiss seien das *Bildnis eines mailändischen Herzogs* (Abbildung 154) und jenes *Heinrichs VIII.* gemalt.⁷⁵⁰ Der Vergleich der Kopie nach Holbeins *Heinrich VIII.* mit dem *Bildnis des Charles de Soliers*, war geeignet, eine Gleichwertigkeit der deutschen und der italienischen Schule zu belegen, handelte es sich doch beim letzten tatsächlich um ein Gemälde Holbeins, das jedoch noch lange als ein Werk Leonardos angesehen wurde.⁷⁵¹ Der *paragone* der Schulen spiegelt hier die Frage nach dem Kunstkanon einer ‚verspäteten‘ Nation, eine Frage, die auch im *Athenaeum* unter dem Eindruck der Napoleonischen Kriege aktuell wurde.⁷⁵² Die Vorlesungen, Kritiken und Gespräche der Schlegel beschäftigten sich mit der Bewertung nationaler Literaturen sowie der Klassifikation

⁷⁴⁴ Ebd., S. 43. Hexelschneider 1993 *Küchelbecker*, S. 65: 2./14. November 1820, Küchelbecker aus Dresden, Brief 19, das beste altdeutsche Gemälde, „würdig dem Pinsel von Raffael“.

⁷⁴⁵ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 44.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 44.

⁷⁴⁷ Heineken 1757 *Recueil*, S. 29, Nr. 43.

⁷⁴⁸ Bättschmann u. Griener 1996 *Holbein*; Bättschmann u. Griener 1997 *Holbein*; Bättschmann u. Griener 1998 *Original*; Haskell 2000 *Museum*, S. 89–97.

⁷⁴⁹ Rubens (Gal.-Nr. 986B). Siehe z. B. Heineken 1753 *Recueil*, S. 27, Nr. 50: Rubens.

⁷⁵⁰ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 45.

⁷⁵¹ Marx 1998 *Holbein*. Quandt 1846 *Namenangabe*, S. 33: Neuzuschreibung an Holbein, Identifizierung des Morette.

⁷⁵² Siehe z. B. Schlegel 1960 [1800] *Ideen*, S. 25: zum Charakter der deutschen Kunst.

nationaler Malstile, zum Beispiel in einer Kritik gegen Hogarth, so problematisch solche „Klassifikationen“ erscheinen mochten, die „ganze Nationen und Zeitalter beherrschen“.⁷⁵³ Zudem dürften sie Wackenroders ‚vaterländisches‘ *Ehrengedächtnis unseres ehrenwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers*, das 1796 in der Zeitschrift *Deutschland* erschien, rezipiert haben, in der er die Zusammenkunft von Raffael und Dürer in einer Gemäldegalerie erträumt.⁷⁵⁴

Ein Nord-Süd-*paragone*: Ferdinand Bol und Francesco Trevisani

Die Schlegel reaktivieren das vergleichende Sehen, das in der Pendanthängung der Galerie angelegt, aber durch ihre Zweiteilung erschwert worden war, die sie jedoch wiederum zu einem *paragone* zwischen Nord und Süd anregte. Den Vergleich der Schulen stellen sie anhand einer identischen ikonografischen Vorlage an, der *Ruhe auf der Flucht*, die die nationalen Stilunterschiede herausheben soll. Die „christlichen Sagen“ und Gegenstände aus einem „bestimmten mythischen Kreis“ ermöglichen dem Maler und dem Betrachter, weil allbekannt und kanonisch, sich weniger mit dem problematisch gewordenen Was, sondern sich vorzugsweise mit dem ästhetischen Wie, der „Behandlung“, zu beschäftigen, dem eigentlich Malerischen.⁷⁵⁵

Ferdinand Bols (Abbildung 182) schonungsloser Naturalismus ergibt „das treue Bild menschlicher Noth“ ohne Hoffnung, wohingegen Trevisanis (Abbildung 179) gefällige Erfindungen und freundliche Launen „aus dem Gemählde ein rauschendes Allegro“ machen: „Die gemeine Wahrheit, die sterbliche Sorge ist davon, aber gewiss ist das Ganze weit poetischer gedacht, wenn es gleich keinen grossen Charakter hat. Maria ist nicht die göttliche Mutter, sie eine reizende Nymphe, dort ein Mühebeladnes Weib. Wie schön und edel liesse sich diese Lücke ausfüllen!“⁷⁵⁶

Nicht nur die Besprechung eines Gemäldes des Naturalisten Bol, das in der Galerie zwischen Menschen- und Tierdarstellungen hing (Abbildung 329), sondern gerade auch eines Stücks von Trevisani ist als Spitze gegen Winckelmann zu verstehen, der in den *Gedanken* eine *Madonna* des Italieners als Kunst für Ignoranten und als der Nachbarschaft mit der *Sixtinischen Madonna* für unwürdig erklärt hatte.⁷⁵⁷ Die Schlegel zeigen sich daher offen für jene Rokokomalerei, die auch Winckelmann noch in seiner *Beschreibung* hochgehalten hatte: Trevisanis Werke, auch die *Ruhe auf der Flucht*, galten ihm damals noch als Höhepunkte seines Abrisses der Geschichte der italienischen Kunst. Dass die Schlegel sich besonders für Trevisanis *Ruhe auf der Flucht* interessierten, darf angesichts der damaligen Präsentation nicht wundern: An Stelle der *Notte* Correggios stand sie nun im absoluten Fokus einer der Wände der Inneren Galerie (Abbildung 370).

⁷⁵³ Schlegel u. a. Ebd. [1789] *Fragmente*, S. 191: „Es gibt Klassifikationen, die als Klassifikationen schlecht genug sind, aber ganze Nationen und Zeitalter beherrschen, und oft äusserst charakteristisch und wie Centralmonaden eines solchen historischen Individuums sind. [...]“. Vgl. auch Niehr 1997 *Fiorillo*; Schrapel 1997 *Fiorillo*.

⁷⁵⁴ Wackenroder 1991 [1796] *Dürer*, S. 49–50. Vgl. Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*, S. 90–96.

⁷⁵⁵ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 45 und 107.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 48.

⁷⁵⁷ Siehe oben Anm. 705.

Kindheit und Reife der Kunst: Pietro Perugino und Andrea del Sarto

Es erstaunt zunächst, dass darauf die detaillierte Beschreibung einer kleinen *Anbetung der Hirten* folgt, die damals Perugino, heute Giacomo Francia, zugeschrieben wird (Abbildung 183), zumal sie weder dem augusteischen Geschmack noch dem klassizistischen Ideal entsprach.⁷⁵⁸ Allein die räumliche Nähe zu Correggios *Heiliger Nacht* (Abbildung 372) dürfte die Aufmerksamkeit auf jenes Täfelchen gelenkt haben. Es deutet sich hier vielmehr eine ‚romantische‘, anticlassische Wiederentdeckung altitalienischer Kunst an, die zuvor nur Kenner wie Algarotti interessiert hatte. In seinen 1785/86 erschienenen *Betrachtungen über die kaiserlich-königliche Bildergalerie zu Wien* galten beispielsweise Joseph Sebastian von Rittershausen zwei Gemälde Peruginos nur „wegen dem Althertum verehrungswürdig, und wegen dem Mann, der Raphaels Lehrmeister war“ – eines empfand er gar als „so steif wie das Brett worauf es gemalt ist“.⁷⁵⁹ ‚Louisens‘ Beschreibung, die den Leser auf die ästhetische Klimax zu Raffael hin vorbereiten soll, stellt jene Tafel als trocken gemalt und scharf gezeichnet vor und als von einer besonderen Unschuld oder Naivität beseelt, die eine entsprechende Rezeption erlaube: „Es ist oft der Fall dieser Könige dass sie kindischer aussehen wie das Kindlein selbst: aber hier schickt sich ihre unmündige Weisheit recht zu dem kleinen embryonischen Jesus, der aber doch Ausdruck hat, und die Hände mit Verwunderung und Freude erhebt.“⁷⁶⁰ Es ist daher ein Zeugnis der Anfänge moderner Kunst, „ein goldnes Kindlein aus der Kindheit der Kunst“.⁷⁶¹ In ‚Louisens‘ wiederholtem Lob auf eine kindliche, naive Kunstanschauung kündigt sich jene romantische Wiederentdeckung der Kunst vor Raffael an, die zum Beispiel auch schon Wackenroder mit seiner Kurzbiografie Piero di Cosimos eingeleitet hatte.⁷⁶² Peruginos *Anbetung* dient hier aber vor allem der Hervorhebung des folgenden Gemäldes als eines Beispiels der reifen Renaissance.

Andrea del Sartos *Abrahamsopfer* (Abbildung 184) nämlich illustriert eine gelungene, keine steinerne, nicht nur der Kontur folgende, nicht nur der Kontur folgende, sondern lebendige Rezeption griechischer Plastik durch die christliche Kunst: „Andrea del Sarto hat Abraham als den Laokoon des Christenthums vorgestellt. Nicht dass ihm bloss bey der Zeichnung des Isaak die Söhne Laokoons gegenwärtig gewesen seyn möchten: nein, dem Gedanken und dem Geiste nach.“⁷⁶³ Damit distanzieren sich die Schlegel von Winckelmanns gelehrter Erläuterung und einengender Definition der *Laokoongruppe*, die er als eine „vollkommene Regel der Kunst“ betrachtete.⁷⁶⁴

⁷⁵⁸ Quandt 1846 *Namenangabe*, S. 33: Francia zugeschrieben.

⁷⁵⁹ Rittershausen 1785–1786 *Betrachtungen*, S. 357, Nr. 10: Perugino, *Maria mit Kind und zwei Heiligen*, „Wegen dem Althertum verehrungswürdig, und wegen dem Mann, der Raphaels Lehrmeister war, auch wegen der Zeichnung, wiewohl dieses keines von seinen schönen ist.“ Ebd., S. 177: Perugino, *Taufe Christi*, „So steif wie das Brett worauf es gemalt ist: Ehrwürdig wegen dem Alterthume, und weil selbes Raphaels Lehrmeister gemalt hat.“

⁷⁶⁰ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 49.

⁷⁶¹ Ebd., S. 51.

⁷⁶² Siehe *Von den Seltsamkeiten des alten Mahlers, Piero di Cosimo, aus der Florentinischen Schule* in: Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*, S. 101–105.

⁷⁶³ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 54. Ebd.: „doch keine steinerne Behandlung“. S. 53: „Keine kalte vollkommene Zeichnung nur: sie ist in das warme Leben übergegangen.“ Siehe dazu Imorde 2006 *Isaak*. Vgl. Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 261: zum Laokoon.

⁷⁶⁴ Winckelmann 1995 *Gedanken*, S. 30. Vgl. ebd., S. 43.

Die Schlegel interessieren sich für diese Tafel, da del Sarto seit Scannelli als Raffael fast ebenbürtig galt.⁷⁶⁵ Von dieser Wertschätzung zeugt zum Beispiel, dass eine *Madonna* del Sartos 1750 im ersten Katalog der Sammlung des Palais du Luxembourg als die Nummer Eins angeführt und eigens auf einer Staffelei ausgestellt worden war, um die Bravour der Restauratoren und die Vorsorglichkeit des Königs zu demonstrieren.⁷⁶⁶ Wie im Fall von Tizians hoch geschätztem *Zinsgroschen* hatte August III. eine schlechtere, eigenhändige Replik erworben, um sich der Originalität des in Modena erstandenen *Abrahamsopfers* zu vergewissern, schreibt Guarienti in den Anmerkungen zum *Abecedario* von 1753.⁷⁶⁷ Heineken berichtet zudem, dass sich der König persönlich von der Authentizität des Bildes überzeugt habe.⁷⁶⁸

Dem *Abrahamsopfer* wurde daher in der Inneren Galerie eine prestigevolle Platzierung zwischen Correggios *Notte* und Raffaels *Madonna Sistina* zuerteilt (Abbildung 372). Garofalos Gemälde *Poseidon und Athene* (Abbildung 185), das damals auf Grund von Übermalungen für ein *Allegorisches Bildnis Andrea Dorias mit der Personifikation des Glaubens* aus der Hand Francesco Francias gehalten wurde und das seit 1747 als Pendant zu del Sartos *Opferung Isaaks* diente, bot ein komplementäres Zitat aus der *Laokoongruppe*, nämlich den Vater zum Sohn, das zudem ein Echo im Schäfer von Correggios benachbarter *Heiliger Nacht* fand (Abbildung 28).⁷⁶⁹ Nicht nur die Hervorhebung del Sartos, sondern auch der schlegelsche Vergleich des Isaak mit dem Laokoon sind demnach auf die Bilderordnung der Galerie zurückzuführen.

Correggio versus Anton Raphael Mengs

Die Gesprächspartner rühmen daraufhin Correggios Werke: In der *Madonna des heiligen Georg* (Abbildung 38) und der *Madonna des heiligen Sebastian* (Abbildung 186) erkennen sie

⁷⁶⁵ Scannelli 1657 *Microcosmo*, S. 171–174. Algarotti 1791–1794 *Pittura*, S. 225: Del Sarto fast so gut wie Fra Bartolommeo, „discepolo e maestro insieme di Raffaello“. Vgl. Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 203: *Heilige Familie* von del Sarto sei von Mariette für einen frühen Raffael gehalten worden. Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 204: del Sarto sei raffaelesk, sogar peruginesk.

⁷⁶⁶ Bailly 1750 [1750] *Catalogue*, S. 5–6. Tincourt 1751 *Lettre*, S. 6–7. Anonymus 1768 *Catalogue*, S. 1–2: auf Staffelei stehend, um den *secrèt* vorzuführen, wie man Tafelgemälde auf Leinwand überträgt.

⁷⁶⁷ Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, S. 55, Anm. a: „E similmente altro quadro col sacrificio de Abramo, simile al primo e della stessa grandezza, ma inferiore nella bellezza, e col paese differente e non così bene condotto. Questo quadro essendo stato fatto dall'autore per mandare al re di Francia, e non essendone pienamente contento, fece il secondo, ma essendo in quel frattempo mancato di vita, il più bello di essi fu acquistato dal duca Francesco di Modena allora vivente, e l'altro da un nobile veneto, ora l'uno e l'altro posseduti da s. maestà.“ Vgl. Perini 1991 *Copie*, S. 208: Del Bonarota del qual tratto in altra lettera viene riferito un quadro dal Guarienti nell'*Abecedario* c. 383 ove tratta di Morales pittore spagnolo, il quale al dir del Guarienti sudetto ne fece una copia eccellentissima la quale notizia serve per questo trattato. Andrea del Sarto come dice la postilla del Guarienti a piedi dell'*Abecedario*, c. 55 replicò due volte il Sacrificio d'Abramo, delle quali una copia era nella Galleria Estense, e l'altra presso un nobile veneto, et hor son tutte due presso sua maestà il re di Polonia.“

⁷⁶⁸ Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 205: „Indess ist nicht zu zweifeln, dass die Höhe, wie es zu Modena gehangen, und wie es noch bey uns hängt, auch die besten Kenner zweifelhaft machen kann.“ Ebd., S. 206: Inschrift sei fehlerhaft (*Sartus* statt *Sartor*), aber nicht deswegen unecht: „Wir sehen, dass Correggio kaum seinen Namen schreiben können, ja nicht gewiss gewusst, wie er sich nennen soll.“

⁷⁶⁹ Siehe Heineken 1757 *Recueil*, Nr. 17: Übermalungen im Kupferstich dokumentiert. Quandt 1842 *Zustand*, S. 56: „Das Meisterwerk des Garofalo: Venus victrix und Neptun, sonst für eine Allegorie gehalten, allein als die Retouchen entfernt wurden, verwandelte sich die Figur der Religion in eine Venus.“

Harmonie und „innre Übereinstimmung“, ja ein „Konzert der Freundlichkeit“.⁷⁷⁰ Vor allem erhebt ‚Louise‘, wie oben gezeigt, die *Magdalena* Correggios (Abbildung 110) über diejenigen Franceschinis (Abbildung 118) und Batonis (Abbildung 120) als eine wahrhaftige Einheit von Kunst und Religion.⁷⁷¹ ‚Waller‘ fasst zusammen: „Seine Magdalena ist gewiss nicht bloss ein Wunder der Mahlerey, sondern auch von Seiten des zarten und innigen Ausdrucks die schönste und die wahre Grazie der Reue.“⁷⁷²

Mehr noch dient dieser *paragone* zwischen alten und neuen *Magdalenen* dazu, von der mengsischen (Abbildung 116) als von einem „unbedeutenden Jugendwerke“ zu sprechen und von der Heiligen als von einer unbegabten, einfältigen Dorfschönheit in einer „geistlichen Komödie“ auf „ihrem Sopha“ sitzend, obwohl es sich doch um das gefeierte Präsentationsbild handelte, das der von Winckelmann hoch geschätzte Maler 1752 für die Accademia di San Luca geschaffen hatte, und das dann als königliche Gabe nach Dresden gekommen war, im Pastellkabinett aufbewahrt und von Zeitgenossen wie Oeser gerne kopiert wurde – ‚Louise‘ überhaupt nach einem Urteil über dieses Bild zu fragen, sei auch nur „zum Scherze“ gewesen, gesteht ‚Waller‘ ironisch.⁷⁷³ Zugleich wird Mengs’ Lob auf Correggios *Magdalena* in seinen 1780 erschienen *Memorie concernenti la vita, e le opere di Antonio Allegri denominato il Correggio*, worin die klassischen produktionsästhetischen Qualitäten *diligenza, impasto, morbidezza, grazia* und *chiaroscuro* hervorgehoben werden, als eine unverständliche, maltechnische Abhandlung abgewiesen.⁷⁷⁴

Nicht nur war Anton Raphael Mengs programmatisch nach den beiden Hauptmeistern der Galerie, Raffael und Correggio, benannt worden, sondern er studierte und kopierte in jungen Jahren regelmässig die Werke der Sammlung, wobei er nach Betrachtung der Gemälde von Tizian, den Carracci und von Reni schliesslich Correggios Bilder mit Rührung zu verehren pflegte, so als flüsterte er diesem zu: „Tu solo mi piaci“, wie Bianconi 1780 berichtet – ein Ausspruch, der allerdings auf Algarotti zurückgehen dürfte, der Correggio den Rang vor

⁷⁷⁰ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 63.

⁷⁷¹ Siehe oben Abschnitt *Eros des Glaubens*.

⁷⁷² Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 66.

⁷⁷³ Ebd., S. 66. Siehe oben Abschnitt *Eine katholische Magdalena in protestantischer Einöde*. Anonymus 1782b *Gedanken*, S. 239: „Ich habe in Leipzig Geschichtsgemälde in Oel nach Dietrich von ihm [Oeser] gesehen, die den besten Kenner täuschen konten, und kolorirte Zeichnungen nach verschiedenen Werken der grössten Meister aus der kurfürstlichen Gallerie, die von Kennern begierig aufgesucht wurden. Zwo *Magdalenen*, eine nach Mengs, die andere nach Correggio, in Oel von ihm, glaubte ich ganz gewiss hier ausgestellt zu finden, sah mich aber vergebens darnach um. Unter so vielen, die sich diese berühmteste *Magdalena* zum Studium gemacht hatten, war gewiss dieser junge Mann keiner von denen, die bei der kühnen Unternehmung verunglückten.“ Ebd., S. 247: Christian Ludwig Seehas (vor 1753–1802). Marx u. Weber 1999 *Splendor*, S. 117–119, Nr. 26.

⁷⁷⁴ Mengs 1780 *Correggio*, S. 163: „In questa medesima Gallería si trova il celebre Quadro della Maddalena Penitente, alto poco più d’un palmo, e lungo meno d’un palmo e mezzo. Questa sola immagine racchiude tutte le bellezze, che si possono immaginare in Pittura, per la diligenza, con cui è fatta, per l’impasto di colore, per la morbidezza, per la grazia, e per l’intelligenza del chiaroscuro. Figurò Correggio il tutto oscuro, ed ombroso, fuorchè la parte nuda della Santa. La testa è di mezza-tinta, ma illuminata dal riflesso, che viene dal braccio, e da un libro, ch’ella sta leggendo. Il campo, benchè oscuro, è ugualmente bello, e finge un sito spazioso, come il fondo d’una grotta, e d’una valle, con alberi e con erbe. Insomma se gli altri Quadri di Correggio sono eccellenti, questo è meraviglioso. I capelli della Santa, oltre la soavità, con cui son fatti, sembrano esservi fusi i colori impiegati per farli, danno idea così perfetta di quello che sono, come se fossero lavorati ad uno ad uno, ed hanno fino il lustro de’ naturali. Nella compra venne questo Quadro valutato ventisette mila Scudi Romani.“

Raffael zu geben bereits war.⁷⁷⁵ Trotz der geteilten Wertschätzung von Raffael und Correggio lehnen die Schlegel den Klassizismus von Mengs ab, was sich auch bereits in ihren Fragmenten zeigt: „Darf irgend etwas von Deutscher Mahlerey im Vorhofe zu Raphaels Tempel aufgestellt werden, so kommen Albrecht Dürer und Holbein gewiss näher am Heiligthume zu stehn, als der gelehrte Mengs.“⁷⁷⁶ Mengs' *Magdalena* wird somit zum Ergebnis eines bloss künstlerischen, theoretisch verbrämten Kunstverständnisses sowie einer Imitation grosser Vorbilder, also zu einem sterilen Galeriebild, das die Galeriekunst nur vervielfältigt. Die Rückkehr zu den kunstgeschichtlichen Ursprüngen und Quellen verspricht höhere Wahrscheinlichkeit. ‚Louise‘ geht es statt um Theoretisierung um eine poetische Übersetzung der Kunst von einem Medium in das andere, von einer Kunsttätigkeit in die andere und vor allem darum, die Einbildungskraft dazu anzuregen, „ein noch nicht gesehenes Kunstwerk in sich zu erschaffen“.⁷⁷⁷

Leonardo da Vinci, Holbein des Südens

Da sich ‚Waller‘ bei der Charakterisierung von *Magdalenen* gar über die schwachen Seelen von Blondinen mokiert und man „so leicht in einen frivolen Ton“ verfallen ist, wendet nun ‚Louise‘ die Aufmerksamkeit auf ein Exempel tiefster Ernsthaftigkeit: Holbeins *Bildnis des Charles de Soliers* (Abbildung 154), das bis 1846 Leonardo zugeschrieben wurde.⁷⁷⁸ An ihm werden nicht nur Geometrisierung, Unbeweglichkeit und Dauerhaftigkeit lobend hervorgehoben, die dem ungekünstelten, klugen und kräftigen Erscheinen des Dargestellten entsprechen, sondern auch die Einheit von Naturnachahmung und Grösse: „Alles einzelne ist so treu, und der Charakter steht doch im Grossen da.“⁷⁷⁹ Damit soll gegen Winckelmanns Polarisierung von italienischer und niederländischer Kunst der Beweis geführt werden, dass selbst ein Italiener nordische Naturnachahmung ausüben könne und damit Erhabenheit erreiche: „dem des Leonardo sieht man es an dass er rastlos nach der Wahrheit gräbt, und sie von innen heraus an das Licht bringt, so dass sein tiefsinniger Fleiss das Gemüth mit Ehrfurcht erfüllt.“⁷⁸⁰ Dies entspricht ganz dem ‚geistreichen Fleiss‘, den Wackenroder 1796 in seiner Kurzbiografie dem ‚Stammvater der Florentiner Schule‘ zuerkannt hatte.⁷⁸¹

⁷⁷⁵ Bianconi 1802 [1780] *Mengs*, S. 155: „Contento il nostro Anton Raffaele di sì bei principj, cominciò a andare col padre per ordine del Re alla galleria delle pitture, che come ognuno sa è il più ricco tesoro d'Europa. Egli la meditava da filosofo egualmente, che da artefice, ed ammirava tante opere insigni. Cento volte con piacere mi ha egli detto, che dopo d'averne contemplato Tiziano, i Carracci, Guido, e tant'altri, andava finalmente tutto intenerito a baciare il Coreggio, e quasi all'orecchio dicevagli: *Tu solo mi piaci*. Non era ancora giunto a Dresda a que' giorni il bel Raffaele/di Piacenza, che trionfante venne dappoi a predner quell'onorato luogo, che da lungo tempo lo chiamava.“ Algarotti 1791–1794 *Opere*, Bd. 8, S. 78: 20. Februar 1759, Algarotti in Bologna an Anton Maria Zanetti in Venedig, über den Tag, „Mi perdoni il divino ingegno di Raffaello, se guardando a quel dipinto [in der Akademie zu Parma], io gli ho rotto fede, e son stato tentato di dire in secreto al Coreggio: *tu solo mi piaci*.“

⁷⁷⁶ Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 222.

⁷⁷⁷ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 62.

⁷⁷⁸ Weber 1995 *Credi*.

⁷⁷⁹ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 69.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 69.

⁷⁸¹ Siehe *Das Muster eines kunstreichen und dabey tiefgelehrten Mahlers, vorgestellt in dem Leben des Leonardo da Vinci, berühmten Stammvaters der Florentinischen Schule* in: Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*, S. 73–81.

Eine im Vergleich wie versteinert wirkende *Herodias* – Bartolomeo Venetos *Salome* (Abbildung 187) – dürfe daher wohl nicht Leonardo zuzuschreiben sein, sondern einem Schüler.⁷⁸² Die Wunschvorstellung, die auch Algarotti und Heineken hegten, nämlich die Spitzen der deutschen und der italienischen einander anzunähern, fand ihren Ausdruck darin, dass ein Holbein zu einem Leonardo ‚gemacht‘ wurde, um damit zu belegen, dass Holbein und Leonardo einander ebenbürtig seien.⁷⁸³

Leonardos Wissenschaftlichkeit und Tiefsinnigkeit, Forschergeist und Fantasie, erscheinen ‚Waller‘ als „romantisch, bizarr“.⁷⁸⁴ Dieses psychologisierende, auf sein Universalgenie referierende Leonardobild konnten die Schlegel auch bereits in der guarientischen Präsentation jener kleinen Tafel in der Inneren Galerie vorfinden, wo sie zwischen Correggios *Nacht* und Raffaels *Sixtinischer Madonna* als Meisterwerk hervorgehoben wurde (Abbildung 372) und die Vorbildlichkeit für beide Meister andeutete.⁷⁸⁵ Ein *Christus* von Dolci mit leonardeskem *sfumato* drehte die Augen zu ‚Leonardos‘ Bildnis hoch, als ob er das grosse, kunstgeschichtliche Exempel segnen würde, dessen Kanonizität und Intellektualität Guercinos lesende, schreibende und malende *Evangelisten* unterstrichen, während ein sich hinüberbeugender *Archimedes* von Fetti auf die Kompatibilität von Naturphilosophie und Religion hinzuweisen schien, die sich gewissermassen in den Laokoon-Zitaten der Nebenbilder manifestierte.⁷⁸⁶ Passend war schliesslich gegenüber dem leonardesken Bildnis ein älteres, ebenso feinmalerisches Stück ‚wissenschaftlicher‘ Naturbeobachtung aufgestellt, Francesco del Cossas *Verkündigung* (Abbildung 37), die damals Mantegna zugeschrieben wurde.

Querelle: Peter Paul Rubens, Paolo Veronese, Nicolas Poussin

Auf die ‚geschriebene Galerie‘ der ‚Louise‘ folgen Beschreibungen ‚Wallers‘. Als jene Figur, welche punktuell klassizistische Positionen vertritt, stellt er einen Vergleich an, der an die akademische *querelle* zwischen den *Rubénistes* und den *Poussinistes* anknüpft und die durch Winckelmanns Ablehnung der Farbe zu Gunsten der Form wieder diskutiert wurde.⁷⁸⁷ Dafür wählt er ein besonders profanes Gemälde von Rubens, *Satyr und Tigerin* (Abbildung 188), das neben Holbeins *Meyermadonna* hing und als Pendant zu Rubens’ *Hieronymus* diente (Abbildung 327), um die dargestellten Figuren entsprechend als unziemend, roh und ungezogen ablehnen zu können und die Regellosigkeit, Freiheit, Willkür und Wildheit von

⁷⁸² Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 70–73.

⁷⁸³ Algarotti 1791–1794 *Saggi*, S. 227: „l’Olbenio, che non inferiore nella pratica dell’arte al Vinci, siede principe della scuola tedesca“. Heineken 1769 *Nachrichten*: S. 63: Den Haag, „Von Italienischen Gemälden siehet man dort wenig. Jedoch verdient das Bildniss einer Frauensperson von Leonard da Vinci gemalt, destomehr Aufmerksamkeit. Es kommt der schönen *Ioconda* des Königs von Frankreich zu Versailles sehr bey. Ihre besondere Kleidung sollte einen fast verführen, sie dem *Holbein* zuzuschreiben: allein es übertrifft des Baslers Manier, sowohl an Feinheit, als hauptsächlich an Stärke.“ Vgl. Hagedorn 1755 *Lettre*, S. 150: Ein *Ecce homo* von Jan van Hemessen wird verglichen mit ‘Leonardos Franz I.’ Vgl. Bättschmann 2001 *Holbein: Holbein und Italien*.

⁷⁸⁴ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 77. Heineken 1757 *Recueil*, S. 9, Nr. 5.

⁷⁸⁵ Vgl. z. B. Hagedorn 1762 *Betrachtungen*, Bd. 1, S. 101: Raffael habe die harte Manier Peruginos überwunden, nachdem er Leonardos Werke gesehen habe.

⁷⁸⁶ Dolci (Gal.-Nr. 510), Guercino (Gal.-Nr. 357–160), Fetti (Gal.-Nr. 692).

⁷⁸⁷ Zum Streit um *colore* und *disegno* siehe Kemp 1974 *Disegno*; Freedberg 1979–1980; Lichtenstein 1982 *Coloris*; Poirier 1988; Poirier 1991 *Disegno*; Puttfarken 1991 *Disegno*; Weddigen 2003 *Disegno*.

Rubens' Pinsel noch viel schärfer zu kritisieren als Winckelmann.⁷⁸⁸ Diese Eigenschaften findet ‚Waller‘ in „dem daneben hängenden Bilde desselben Meisters“, nämlich im *Quos ego!* (Abbildung 189), das als Diadem dieser Wand platziert war, bestätigt: Vergils keusche Dichtung sei halb eine „überspannende Parodie“ halb eine „Übersetzung ins Flamändische“ geworden; Neptun gleiche einem „alten Weibe“ in ungebührlicher „Fechterstellung“, das offenbar „durch das Alter nicht mehr zur Vernunft gekommen“ sei; und die Nereiden bewiesen, dass „wohlbeleibte Personen am besten schwimmen können“.⁷⁸⁹

Bevor ‚Waller‘ zum Gegenspieler Poussin übergeht, hält er noch bei Veroneses galanter *Findung Mosis* inne (Abbildung 190 und Abbildung 370). Diese biblische Szene habe der Maler „bizarr, modig und doch romantisch“ verziert: „In den Kleidungen ist elegante Pracht und Mannichfaltigkeit der schönen Stoffe angebracht, und die Mode mahlerisch genutzt.“⁷⁹⁰ Der Reiz der Figuren liesse gar die unnatürliche Schnürbrust vergessen, und das blonde Haar sei „beynah in Griechischem Geschmack eng zusammengefasst“.⁷⁹¹ Dieses unerwartete Lob für einen Maler, der dem höfischen Rokokogeschmack entsprach, dient nicht nur dazu, Rubens' Wildheit hervorzuheben, sondern auch, den Vergleich mit Poussin auf einer ikonografisch komplementären Grundlage anzustellen.

Die Kritik an dessen *Aussetzung Mosis* (Abbildung 191) ist auf die Personifikation des Nils fokussiert, die mit ihrem Hautton kaum als allegorische Figur wahrgenommen werde: „hier hat Poussin dadurch vollends sein Bild zu einem gemahlten Basrelief gemacht, dem es sich schon durch die geringe Rundung der Körper und den Mangel an Degradation der Farben nähert“.⁷⁹² Was die historische Angemessenheit betrifft, könne man „der gerühmten Gelehrsamkeit Poussins im Kostüm hier nichts weiter zugestehn, als dass er es beynahe so gut wie Paul Veronese beobachtet hat. Bey diesem ist alles modern, aber alles aus Einem Stücke; bey jenem ist alles antiquarisch, allein es passt nicht zu einander“.⁷⁹³ Alles sei bei Poussin griechisch, obwohl es historisch gesehen eher hebräisch und ägyptisch sein müsse: Man könne froh sein, dass sich Poussin mit halben Sachen zufriedengegeben habe, denn ein Maler, der „das Studium des Kostums (auf welches die Französischen Kunstrichter, die darin mit Poussin sympathisieren, eine so lächerliche Wichtigkeit legen) noch strenger verfolgte, könnte der Tochter des Pharaos die Physiognomie einer Mumie“ gegeben haben.⁷⁹⁴

Es müsse ebenso erlaubt sein, „eine biblische Geschichte im Venetianischen Dialekt zu erzählen, als die ganze Welt durch eine Griechische Brille zu sehen“.⁷⁹⁵ „Paul malte frisch, was er sah und erlebte, Poussin schöpfte mühsam aus alten Denkmälern und Büchern“; den einen zeichne „fantastische Jovialität“ aus, den anderen „klassische Kälte“; der erste habe „die Herrlichkeit der Mahlerey“ auszudrücken vermocht, der zweite die „Würde des

⁷⁸⁸ Rubens (Gal.-Nr. 955). Vgl. Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 223: „Rubens Anordnung ist oft dithyrambisch, während die Gestalten träge und auseinander geschwommen bleiben. Das Feuer seines Geistes kämpft mit der klimatischen Schwerfälligkeit. Wenn in seinen Gemälden mehr innre Harmonie seyn sollte, musste er weinger Schwungkraft haben, oder kein Flamänder seyn.“

⁷⁸⁹ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 82–83.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 85–86.

⁷⁹¹ Ebd., S. 86–87.

⁷⁹² Ebd., S. 90.

⁷⁹³ Ebd.

⁷⁹⁴ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 91.

⁷⁹⁵ Ebd.

Menschen“.⁷⁹⁶ Veronese sei zwar „bey der Oberfläche stehen“ geblieben und habe sich „weniger um die Gestalt, als um die Kleidung“ gekümmert – „Aber wie er auch kleidete!“⁷⁹⁷ Vor dem Hintergrund dessen, dass Winckelmann in seinen *Gedanken* die Draperie als explizit griechische Ausdrucksform, und in seiner *Erläuterung* gerade Poussins Dresdner Personifikation des Nils als Vorbild für die von ihm geforderte Allegorisierung der Malerei verteidigt hatte und schliesslich Veronese allein in seiner Rokokophase der *Beschreibung* für gut gehalten hatte, stellt die Kritik der Schlegel eine Vernichtung der winckelmannschen Ideale dar.⁷⁹⁸ Poussins antiquarisches und allegorisches Relief mit einer protobarocken Pastorale Veroneses zu vergleichen, war eine Provokation, die den Sieg der *modernes* über die *anciens* auszurufen, den ideologischen Dualismus zwischen Rubenismus und Poussinismus mit dem unkonventionellen Verweis auf Veronese aufzuheben und den Klassizismus als Maskerade und Projektion zu entlarven beabsichtigte. In den *Fragmenten* klingt diese Skepsis gegenüber der klassizistischen Antikensehnsucht bereits an: „Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte, oder wünschte; vorzüglich sich selbst.“⁷⁹⁹

Resakralisierung der *Sixtinischen Madonna*

Nach dieser lebhaften Kritik werden daraufhin Cignanis schickliches und rührendes Gemälde *Joseph und die Frau des Potiphar* sowie Annibale Carraccis weicher und bereits von Conz besungener *Christus* kurz angeführt, um den Leser auf die Betrachtung der *Sixtinischen Madonna* einzustimmen, die den Höhepunkt des *Gesprächs* darstellt.⁸⁰⁰ Die Frage nach der medialen Übersetzbarkeit und der Versprachlichung der visuellen Künste, die sich zu Anfang des Dialogs stellte, wird hier wieder aufgenommen: Die Sprache scheint ‚Louise‘ unzulänglich oder überflüssig zu sein, um „das Höchste des Ausdrucks wiederzugeben“, das „gleich vom Auge in die Seele“ gehe und keiner Worte bedürfe.⁸⁰¹

Die „einfache Zusammensetzung der drey grossen Figuren“, die klare Komposition mache das Gemälde „selbst für das ganz unkünstlerische Gemüth“ verständlich, es offenbare sich durch reine Visualität, die eine ebenso reine Sprachlichkeit verlange.⁸⁰² Deswegen liest ‚Louise‘ keine Bildbeschreibung in Briefform vor, sondern sie improvisiert ein gemeinsames Gespräch über das Gemälde, das ihnen so präsent ist, als ob sie vor ihm stünden, um schliesslich adäquate Bildgedichte vorzutragen. Durch ihre unmittelbare Präsenz im erinnernden Vorstellungsvermögen scheint die *Sixtinische Madonna* ihren viel beschworenen, später etwa von den Riepenhausen illustrierten, visionären Charakter zu beweisen, der ‚Louisens‘ Wunsch nach einer innerlichen Nachbildung und Umsetzung des Gesehenen entspricht: „Ich finde es oft erst in der Erinnerung, was denn eigentlich die Wirkung hervorbringt.“⁸⁰³

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ Winckelmann 2002 [1968] *Erläuterung*, S. 137.

⁷⁹⁹ Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 215.

⁸⁰⁰ Cignani (Gal.-Nr. 387), Carracci (Gal.-Nr. 309). Conz 1792 *Gemälde*, S. 324: „Der Christuskopf von Hannibal Carracci“. Siehe zur Raffaelrezeption Ebhardt 1972 *Raffael*; Osterkamp 2000 *Raffaelforschung*.

⁸⁰¹ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 98.

⁸⁰² Ebd.

⁸⁰³ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 100. Siehe Johannes und Franz Riepenhausen in: Schröter 1999 *Lukas*, S. 423, Abb. 2 und S. 427, Abb. 4.

Die *Sixtinische Madonna* fordert nicht zur Betrachtung, Beschreibung und Vergleichung, sondern zur „Andacht“ auf, zu einer ästhetischen Anschauung, die einer religiösen Erfahrung ähneln soll.⁸⁰⁴ Wackenroder hatte bereits in seinen *Herzensergiessungen* das christliche Gebet und die Kunstanschauung zum Wohl der Seele einander angenähert: „Ich vergleiche den Genuss der edleren Kunstwerke dem *Gebet*.“⁸⁰⁵ Die ‚Andacht‘ wird beispielsweise bei Henrich Steffens 1799 in einem Brief an Caroline Schlegel zum Begriff für die Kunstanschauung, die sich bei der Betrachtung der Sixtinischen Madonna aufdrängt: „Was ich fühlte nenne ich Andacht, wahre religiöse Andacht, Anbetung, weil ich kein Wort sonst weiss.“⁸⁰⁶ Zwei Jahre später wird Philipp Otto Runge seinen Besuch der Galerie als religiöse Erfahrung charakterisieren: „Bey diesem Bilde begreift man erst, dass ein Mahler auch ein Musiker und ein Redner ist; man hat eine höhere Andacht, wie in der Kirche.“⁸⁰⁷ Bei Herder, in seinem Gedicht *Bild der Andacht*, heisst es: „Die höchste Liebe wie die höchste Kunst ist Andacht.“⁸⁰⁸ Die Ehrfurcht vor der *Sixtinischen Madonna* ergibt sich im schlegelschen *Gespräch* nicht aus dem Lesen von religiösen Attributen und Bildzeichen, sondern ihre „reine Erscheinung“ entsteht aus „ihrer eignen Natur“, also dem Gesamtausdruck der Figuren und der Komposition.⁸⁰⁹ Mutter und Kind wirkten im Bild durch „ein erhabenes Daseyn, und ganz allein durch das blossе Daseyn, ohne Prunk und Nebenwerk“ und hätten „keine Magie der Erscheinung“, also keine malerischen Effekte nötig.⁸¹⁰ So mache die „wahre Zartheit“ der Madonna „die Reinheit und die Keuschheit ihrer Züge und ihrer Haltung des Körpers“ aus, und die daraus resultierende, sich selbst genügende „Gegenwart“ und „blosse Gestalt“ erfülle die Seele der Betrachterin.⁸¹¹

Die Kulmination des schlegelschen Galeriegesprächs in Raffaels *Sixtinischer Madonna* muss intertextuell mit der entsprechenden Fokussierung der winckelmannschen *Gedanken* verglichen werden.⁸¹² Für Winckelmann erfüllt jenes Gemälde die ‚edle Einfalt und stille Grösse‘ nach griechischem Vorbild, die sich in der schönen Kontur und in der Draperie zeige. Die Madonna drücke Unschuld, Grösse, Ruhe, Stille, Adel und Majestät aus, das Jesuskind Erhabenheit, Göttlichkeit und Unschuld, die heilige Barbara Stille, sanften Reiz, Ehrfurcht und weibliche Züchtigkeit, der heilige Sixtus Ehrwürdigkeit und männliche Stärke. Das *Gespräch* bezog sich ebenso auf Winckelmanns klassizistische Verehrung der *Sixtinischen Madonna* wie auf jene Autoren, die Winckelmanns Ideale weiter hochhielten, wie etwa Conz, der die „stille“ und „idealische Grösse“, die „reine Heiligkeit“ und die daraus resultierende „Andacht ohne Frömmelei“ lobte, oder auch Johann Karl Simon Morgenstern, der 1798 im *Neuen deutschen Merkur* einen Galeriebesuch beschreibt: Am „Tausendschön der Nieder-

⁸⁰⁴ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 99. Vgl. Grave 2006 *Kunstkörper*, S. 427.

⁸⁰⁵ *Wie und auf welche Weise man die Werke der grossen Künstler der Erde eigentlich betrachten, und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse* in: Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*, S. 106.

⁸⁰⁶ Schelling 1869–1870 *Leben*, Bd. 1, S. 270: 26. Juli 1799, Steffens in Freiberg an Caroline Schlegel.

⁸⁰⁷ Runge 1840–1841 *Schriften*, Bd. 2, S. 75: 17. Juli 1801, Runge in Dresden an Böhndel, „Ich hatte vorher so oft über Rafael bemerken hören, dass man es an seinen Werken nicht auf den ersten Blick sehen könne, wie schön sie wären, ja dass man ihn darin gar nicht so anziehend finden könne, – aber ich muss bekennen, dass mich seine Madonna hier bis ins Innerste der Seele erschüttert hat.“ Ebd., S. 128: 10. Mai 1802, Runge in Dresden an seinen Vater.

⁸⁰⁸ Herder 1877–1913 *Werke*, Bd. 28, S. 192–194.

⁸⁰⁹ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 100.

⁸¹⁰ Ebd., S. 102.

⁸¹¹ Ebd., S. 102–103.

⁸¹² Ebd., S. 97–105. Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 46–47.

ländischen und der andern Schulen“ sei er vorübergegangen, auch an Tizian und Correggio, allein dorthin, „wo des Geistes ewiges Sehnen nach Stille, Reinheit, Einfalt, Ruhe, allein Genüge findet: an Rafaels Marie“, um die „Wirkung der hohen Einfalt, der stillen Grösse“ zu erfahren, die jede kennerschaftliche Analyse sprengt.⁸¹³

Für ‚Louise‘ ist die Madonna durch ihre Stille, Ruhe, Bescheidenheit, Majestät und Leidenschaftslosigkeit „das Höchste von menschlicher Bildung“, das heisst von moralisch-ästhetischer Selbstformung.⁸¹⁴ Das Kind erscheint ihr als eine malerische Inkarnation Gottes: Besonders der hohe Ausdruck des Mundes und der Augen vermittelten Übermenschlichkeit, und in der überzeitlichen Erscheinung des Kindes würden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in absoluter Präsenz zusammenfallen. Umgekehrt könne sich ‚Louise‘ die Trinität kaum anders als in der Form des Kindes vorstellen, weil die Kindheit „so gränzenlos in ihrem Wesen wie begränzt“, das heisst eine endliche Verkörperung der unendlichen Potenzialität sei.⁸¹⁵ Zwar unterscheiden sich die von ‚Louise‘ genannten moralisch-ästhetischen Ausdruckswerte der *Sixtinischen Madonna* nicht wesentlich von denen Winckelmanns, doch werden sie durch die Schlegel klar rechristianisiert und von ihrer neu-griechischen, klassizistischen Deutung befreit. Bereits Herder hatte zur Frage, ob die Griechen schon alles vorweggenommen hätten und das Ideal darstellten, 1795 in seinen *Briefen zur Beförderung der Humanität* festgestellt, dass gerade die Madonna keine griechische Idee, sondern aus einem neuen humanisierten Religionsbegriff entstanden sei.⁸¹⁶

Für diese neue Betrachtungsweise werden die Assistenzfiguren als Betrachter im Bild interpretiert, die die angemessene Anschauung vorgeben sollen.⁸¹⁷ Die beiden Heiligen erscheinen ‚Louise‘ „wie die männliche und weibliche Andacht, und wieder wie die ältere und die jugendliche“.⁸¹⁸ Während Sixtus für andere Fürbitte leiste und sich der Madonna zuwende – „wohin sein Sinn steht, dahin blickt sein Auge“ –, schaue Barbara „in ihr Inneres zurück“, um für ihr eigenes Seelenheil zu beten.⁸¹⁹ Extrovertierte und introvertierte Andacht werden als die adäquaten Betrachtungsweisen für ein christliches Kunstwerk wie Raffaels *Sixtinischer Madonna* vorgestellt und umfassen damit auch das ganze Spektrum der Kunstanschauung, wie es von ‚Louise‘ vorgeführt wird, die zwischen Innerlichkeit und Ausdruck schwankt. Während bei Winckelmann die Figuren durch ihre Mimik und Gestik lediglich Tugenden personifizieren, werden sie in der schlegelschen Betrachtung darüber hinaus zu Vorbildern und Garanten der Rezeption, sodass das Bild selbst die Bedingungen der Anschauung vorzugeben scheint. Bereits bei der Beschreibung der *Vestalin* zu Anfang des *Gesprächs* war, im Gegensatz zu Winckelmanns Deutung, der Statue eine inhärente Rezeptionshaltung zugesprochen worden, die sich im geneigten Haupt zeige: „Es giebt den Statuen ein kontemplatives Ansehen: sie halten den Zuschauern durch ihr Beyspiel vor, wie sie genossen zu werden verlangen.“⁸²⁰

⁸¹³ Conz 1792 *Gemälde*, S. 326–329: „Raphaels Maria“. Conz 1792 *Gemälde*, S. 327. Morgenstern 1798 *Raffaël*, S. 241. Morgenstern 1798 *Raffaël*, S. 246: „Wer denk bey einem solchen, für die Seele gemahlten Bilde an Reiz für's Auge, an Kolorit und Helldunkel?“

⁸¹⁴ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 99.

⁸¹⁵ Ebd., S. 101.

⁸¹⁶ Herder 1877–1913 *Werke*, Bd. 17 (1881), S. 367–370 (1795, Sammlung 6, Nr. 70).

⁸¹⁷ Vgl. Kemp 1985 *Betrachter*.

⁸¹⁸ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 104.

⁸¹⁹ Ebd., S. 104.

⁸²⁰ Ebd., S. 14.

Die beiden zugleich himmlischen wie irdischen Engel am *parapetto* „beten nicht, weil Kinder und Engel um nichts zu bitten haben: sie betrachten nur in ihrem wonnevollen unschuldigen Sinn.“⁸²¹ Sie stehen, wie etwa auch in Novalis’ in diesem Kontext entstandenen, vierzehnten *Geistlichen Lied*, für „die kindliche und die englische Andacht“, also für ein unschuldiges, naives, reines Schauen, dessen Berechtigung ‚Louise’ wiederholt gegen andere, spezialisierte Sichtweisen, etwa die kunsttechnologische, kunsttheoretische oder antiquarische, verteidigt und für das die *Sixtinische Madonna* durch ihre unmittelbare Ausdruckskraft und Präsenz den Beweis erbringt.⁸²² Die beiden Engel führen den Blick zurück zum Gegenstand der Andacht, zur Madonna und dem Kind, aber in reiner, geläuterter Form, da die beiden assistierenden Heiligen spezifische Formen der Fürbitte und des Gebets vollführen: „dann leitet der älteste mit seinem sinnigen Blick den meinigen doch wieder in die Höhe; heitrer nur, denn alles, was Kind ist, erheitert die Seele“.⁸²³ Wackenroder beschrieb in seinen, 1799 von Tieck herausgegebenen *Fantasien über die Kunst* auf ganz ähnliche Weise die Engel der Sixtinischen *Madonna*, um den Ausdruck „kindisch“ positiv umzuwerten – „das Kind ist die schöne Menschheit selbst“ –, ohne jedoch wie ‚Louise’ eine rezeptionsästhetische Funktion darin zu erkennen.⁸²⁴

‚Waller’ bestätigt ‚Louisens’ rezeptionstheoretische Bildanalyse: „Und so wäre der Kreislauf Ihrer Betrachtung vollbracht“.⁸²⁵ Die *Sixtinische Madonna* wird so, wie anfangs das Elbufer und Rosas *Landschaft* (Abbildung 168), in dem sich die Betrachter selbst wieder fanden, zu einem Spiegelbild der Betrachtenden, und ‚Louise’, die die Wichtigkeit des Kindes und der Kindlichkeit für die religiöse und künstlerische Anschauung vorträgt, scheint ihre Assistenzfiguren in ‚Waller’ und ‚Reinhold’ zu finden, die sich gerne mit ihr „in der Andacht vereinigen“ und mit ihr eine *sacra conversazione* darstellen.⁸²⁶ Diese Identifikation mit der *Sixtinischen Madonna* wird der Maler Johann Friedrich Bury 1808/9 in seinem *Bildnis der Kurprinzessin Auguste, die Sixtinische Madonna kopierend* durch visuelle Superposition der Kopistin mit Maria wörtlich nehmen.⁸²⁷

Die schlegelsche Deutung der Engel widerspricht derjenigen Winckelmanns, hatte doch, wie das *Sendschreiben* andeutet, Oesterreich Anstoss daran genommen, dass Winckelmann diese beiden „schönsten Figuren in Raffaels Werke“ ganz übergangen habe.⁸²⁸ Dieses Ignorieren stand bei Winckelmann allerdings im Dienste einer Entbarockisierung der Kunst, und daher liess er nur die „ernsthafte Schönheit“ nach dem Vorbild des Jesuskindes gelten, die „nicht spielend und liebeich, aber wohlgebildet und erfüllet mit einer wahrhaften und

⁸²¹ Ebd., S. 105.

⁸²² Vgl. Telesko 1998 *Schlegel*, S. 16: „Die Kunst ist für Schlegel nichts Vergangenes, nichts Historisches; als ‚Reliquie der göttlichen Offenbarung’ ist sie in seiner Anschauung ewige Gegenwart und somit dem Zugriff der alles verändernden Geschichte entzogen.“

⁸²³ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*

⁸²⁴ *Über die Kinderfiguren auf den Rafaelschen Bildern* in: Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*, S. 183–184.

⁸²⁵ Ebd.

⁸²⁶ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 99.

⁸²⁷ Siehe Weber 2005 *Mythos*, Abb. S. 27.

⁸²⁸ Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*, S. 61.

ursprünglichen Schönheit“ sei.⁸²⁹ Das schlegelsche Interesse für die Putten rezipiert allerdings auch bereits ihre Beliebtheit bei den Besuchern und bei Kopistinnen wie etwa Dora Stock.⁸³⁰

Zwar erfüllt ‚Louisens‘ zyklischer Blick jene Forderung Winckelmanns nach einer Schönheit, die sich nicht bei wiederholter Betrachtung in oberflächlichen Reiz auflöst: „Es ist nicht genug, dass ein Gemälde gefällt; es muss beständig gefallen.“⁸³¹ Eben dieser spezifische Galerieblick auf die Kunst, der bei Winckelmann ikonisch, statisch, ja statuarisch erscheint, wird jedoch bei den Schlegel innerbildlich dynamisiert und narrativiert, damit das Kunstwerk auch nach aussen wirken und zu einem poetischen Kommunikationsmittel werden kann.⁸³² Es hier anzumerken, dass die Vorstellung einer geschlechtsspezifischen Kunstbetrachtung, die ‚Louise‘ verkörpert, und die ästhetische Konstruktion von Kindheit, wie sie sich in dem schlegelschen *Gespräch*, bei Novalis und in anderen Texten der Zeit manifestiert, genauer untersucht werden müsste.

Dekontextualisierung und Isolation des Meisterwerks

Die schlegelsche Bildanalyse muss zuletzt im Zusammenhang mit der historischen Präsentation der *Sixtinischen Madonna* in der Galerie betrachtet werden. Auffällig ist jedoch gerade die kunstgeschichtliche und visuelle Beziehungslosigkeit in der schlegelschen Beschreibung. Die Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit der *Sixtinischen Madonna* wird dadurch hervorgehoben, dass ‚Louise‘ angibt, sie habe es niemals „in der Reihe der andern Gemählde“, also nicht in das kunstgeschichtlichen und geschmacklichen Gefüge der Hängung integriert, sondern „immer unten für Schüler auf der Staffelei“ gesehen.⁸³³ Durch diese literarisch konstruierte Rezeptionshaltung, die auf der Tatsache beruhte, dass die *Sixtinische Madonna* immer häufiger kopiert wurde, wird allerdings ebenso wie durch die literarische

⁸²⁹ Winckelmann 2002 [1968] *Erläuterung*, S. 115–116. Siehe oben Abschnitt *Abrechnung mit dem Dresdner Barockgeschmack: Winckelmanns Sendschreiben und Erläuterung* (1756).

⁸³⁰ Jäckel 1990 *Dresden*, S. 186–188: 24. August 1795, Dora Stock in Loschwitz an Charlotte von Schiller: „Was sagst du, liebe Lola, dass ich jetzt auf der Galerie male? Der Entschluss hat mich viel gekostet, aber ich ahnte viel Erfreutliches davon und arbeite sehr viel an mir, dass ich fest dabei bleibe. Es ist ein ganz eignes Gefühl, um sich und neben sich vollendete Meisterwerke der Alten zu haben, zu sehen, in welchem begeisterten Fluge sie’s auf die Leinwand hinauberten – und mit aller Mühe doch nur nachzukriechen. [...] Den ersten Morgen, wie ich da malte, war mir sonderbar zumute, ich war ganz allein im Italienischen Saal, und die Stille war so gross, dass ich meinen Atemzug hören konnte. Ich schauerte einige Mal unwillkürlich zusammen, und mir war, als müssten mir die Geister der grossen Männer erscheinen. Diese fremde und heilige Stimmung, in der ich war, wurde mir nicht lange gelassen, denn ich wurde, sowie Menschen kamen, ein Gegenstand der Neugierde [...]. Ich kopiere die beiden Engel aus dem grossen Raffaelschen Bilde, die in göttlicher Eingebung gemalt zu sein scheinen, und ich bin entzückt, wenn mir ein Zug gelingt. Der eine ist beinahe schon fertig und lässt mich froh auf den andern hinblicken, den ich nun mit weniger Angst und mehr Freude kopieren werde.“ Siehe dazu Baeumerth u. Baeumerth 1999 *Engel*; Weber 2005 *Mythos*.

⁸³¹ Winckelmann 2002 [1968] *Erläuterung*, S. 115 und S. 97.

⁸³² Vgl. Kämmerer 1793 *Bemerkungen III*, S. 83: „Der Inhalt des gegenwärtigen Gemäldes ist zwar für den historischen Maler nicht sehr vorteilhaft: dennoch hat ihn Rafael durch seine Vorstellung auf eine interessante Art zu behandeln gewusst.“ Es hier anzumerken, dass die Vorstellung einer geschlechtsspezifischen Kunstbetrachtung, die ‚Louise‘ verkörpert, und die ästhetische Konstruktion von Kindheit, wie sie sich in dem schlegelschen *Gespräch*, bei Novalis und in anderen Texten der Zeit manifestiert, genauer untersucht werden müsste. Siehe z. B. Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 201: „Die Frauen haben durchaus keinen Sinn für die Kunst, wohl aber für die Poesie. Sie haben keine Anlage zur Wissenschaft, wohl aber zur Philosophie. An Spekulation, innerer Anschauung des Unendlichen fehlt es ihnen gar nicht; nur an Abstraktion, die sich weit eher lernen lässt.“

⁸³³ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 98.

Umhängung der Bilder zu einem imaginären Museum die tatsächliche Inszenierung des Gemäldes ignoriert (Abbildung 372), die es hier zu rekonstruieren gilt.⁸³⁴

Die Situation vor der Kanonisierung der *Sixtinischen Madonna* durch das schlegelsche *Gespräch* lässt sich anhand von Johann Ernst Ludwig Kämmerers eklektischen *Bemerkungen über einige Gemälde in der Galerie zu Dresden* von 1791–1793 nachvollziehen. Zwar werden bei ihm alte und neue Meister der nordischen Schulen, etwa Wouwerman, Berghem, Ruisdael, Potter oder Dietrich, besonders erwähnt, die freilich mit Tizian und Murillo kompatibel erscheinen, doch gilt die höchste Verehrung Correggios *Nacht* (Abbildung 28) und nicht etwa der *Sixtinischen Madonna*, deren Helldunkel und Farben mangelhaft, die Zeichnung hingegen gut sei.⁸³⁵ Die *Sixtinische Madonna* war seit ihrem Ankauf nicht als das prominenteste Stück der Sammlung hervorgehoben, sondern als blosses Seitenstück von Correggios *Nacht* ausgestellt worden. Dennoch wurde ihr eine ausgeklügelte Präsentation zuteil, die der benachbarten Installation von ‚Leonardos‘ *Bildnis* ebenbürtig war und die durch Korrespondenzen gerade das vergleichende Sehen anregen sollte: Ein kunstgeschichtlicher, biografischer Bezug wurde mit Giacomo Francias kleiner *Madonna mit Kind und Johannes* (Abbildung 192) hergestellt, die damals Perugino zugeschrieben wurde, einem Meister, der im 18. Jahrhundert eine bloss historische Wertschätzung als Lehrer Raffaels erfuhr: Die Madonna, die das Kind, auf das der Johannesknabe weist, über einem *parapetto* hält und dem Betrachter präsentiert, lud auf Grund ähnlicher Ikonografie zu einem direkten Stilvergleich ein. Dabei war eindeutig eine Erhöhung der *Sixtinischen Madonna* über die kleine Tafel und so auch Raffaels über seinen Lehrer beabsichtigt, die der konventionellen, vasarischen Historiografie entsprach. Eine solche kunstgeschichtliche Superposition von Raffael und Perugino sollte erst Jahrzehnte später im Musée Napoléon in der Abteilung der *Transfiguration* realisiert werden, wo sie die Aufmerksamkeit Friedrich Schlegels auf sich zog, weil man daran „die allmähliche Entwicklung eines grossen Kunstgeistes“ verfolgen und überblicken konnte.⁸³⁶

Als Seitenstücke dieser ‚predella‘ fanden sich Renis Pastell eines *Franziskus* (Abbildung 193) und sein Ölgemälde eines *Christus mit der Dornenkrone* (Abbildung 194). Beide scheinen die *Sixtinische Madonna* mit himmelndem Blick zu betrachten und so die Rezeptionshaltung der beiden Engel, ihre Kunstandacht, zu wiederholen. Darüber hinaus verwies Franziskus als *imitator Christi* auf die stilgeschichtliche Frage nach Vorbild und Nachahmung, die sich bei Raffael und Perugino stellte und die zudem die spätere Exemplarität Raffaels für Reni unterstrich. Eine *Heilige Familie mit Stiftern* von Francesco Vecellio, die damals als *Madonna mit der Familie Alfonso I. d’Estes* von Tizian galt, wiederholt mit den seitlichen Stifterporträts die Adorationshaltung, die im Gegenstück, Giordanos *Rebekka mit*

⁸³⁴ Vgl. Morgenstern 1798 *Raffael*, S. 247: „Da man das Stück gerade theilweise kopirte, und es, abgenommen von seiner gewöhnlichen Wand, an einem Fenster auf der Staffeley stand: so fiel mir gegen über Annibal Caracci’s Himmelfahrt Mariens ins Auge.“

⁸³⁵ Kämmerer 1791 *Bemerkungen II*, S. 149–157: „Ueber die Nacht von Correggio“. Ebd., S. 149: „Mitten unter den schönen Kunstwerken der italienischen Schule, bey welchen ich mich jetzt befinde, zieht mich die Geburt des Heilands hin“. Ebd., S. 82–88: *Sixtinische Madonna*.

⁸³⁶ Schlegel 1995 [1984] *Gemälde*: „Das grosse Bild [Raffaels *Transfiguration*] ist rings umher von andern kleinern Bildern desselben Malers umgeben. [...] Es muss dies zu manchen Betrachtungen einladen, wenn man auf diese Weise die allmähliche Entwicklung eines grossen Kunstgeistes von dem ersten noch unsichern Jugendversuche bis zum letzten ausgearbeitetsten Werke seines Lebens, so gleichsam mit einemmale überschauen kann.“ Siehe dazu Gaetgens 1997 *Napoléon*, Gaetgens 1997 *Napoléon*, Gaetgens 2001 *Visiteurs*.

Abrahams Knecht am Brunnen, ein rein formales, alttestamentliches Echo erhält.⁸³⁷ Giordanos *Heiliger Sebastian* (Abbildung 195) und Riberas *Heiliger Laurentius* (Abbildung 196) bilden kompositorische und stilistische Kompagnons, die wie Kartuschenhalter die *Sixtinische Madonna* einrahmen, und die auf das für Raffael wichtige Aktstudium verweisen und eine ekstatische Gottesverehrung vorführen. In den beiden unteren Ecken der Bildrahmung werden weitere Aktfiguren gezeigt, Paganis *Magdalena* (Abbildung 117) und – weniger überzeugend – Pier Francesco Molas *Hero und Leander*.⁸³⁸ Während über der Madonna Guercinos *Semiramis* als *cimasa* auf die Krönung der himmlischen Königin anspielt, könnten dessen Pendants *Kephalos und Prokris* sowie *Venus und Adonis* mit vertauschten Geschlechterrollen auf das Unheil irdischer Liebe hinweisen.⁸³⁹ Das eigentliche Pendant zur *Sixtinischen Madonna* scheint Girolamo da Carpis, damals Bagnacavallo zugeschriebene *Maria mit dem Kind und vier Heiligen* (Abbildung 197) darzustellen, die gegenüber an einem der Pfeiler hing und die eine starke ikonografische und kompositionelle Ähnlichkeit aufwies.⁸⁴⁰

Dieses Beziehungsgeflecht der Galeriehängung sollte den akademischen Kategorien der Kennerschaft und des Kunsturteils, wie *Sujet*, *Helldunkel*, *Kolorit* und so weiter, im vergleichenden Sehen Rechnung tragen. Auch wenn diese Inszenierung bei den Schlegel gänzlich weggeblendet wird, üben sie sich dennoch auch in der Beschreibung der *Sixtinischen Madonna* nach den Aspekten der Draperie, Gestik, Körperstellung, Physiognomie, Kontur, Farbigkeit und Komposition aus. Diese Analyse wird allerdings allein aus dem Bild heraus entwickelt und auf eine Repräsentation im Geiste und im Gefühl orientiert, um sie einerseits von Winckelmanns Reduktion auf die statuarische Kontur zu befreien sowie andererseits, wie zuvor Winckelmann, von der althergebrachten Kennerschaft zu unterscheiden. Die Isolierung der *Sixtinischen Madonna* wird schliesslich auch innerbildlich evoziert, indem ‚Louise‘ beobachtet, dass „das ganze Bild wie ein Tempel gebaut“ sei und „eine recht architektonische Symmetrie“ aufweise, wie der Maler ‚Reinhold‘ auch bestätigt.⁸⁴¹ Schon in den *Fragmenten* war das Architektonische an Raffaels Malerei als eine transmediale Qualität angemerkt worden.⁸⁴² Hier wird der Kunsttempel in das Bild selbst projiziert, um Wackenroders Forderung auf die Spitze zu treiben, dass Gemäldegalerien keine „Jahrmärkte“, sondern „Tempel“ sein sollten, damit das einsame ‚Kunstgebet‘ und die Zusammenkunft des Künstlers mit der Muse möglich würden.⁸⁴³

⁸³⁷ Vecellio (Gal.-Nr. 175), Giordano (Gal.-Nr. 488).

⁸³⁸ Mola (Gal.-Nr. 380).

⁸³⁹ Guercino (Gal.-Nr. 362, 361, 364).

⁸⁴⁰ Siehe Weber 2003 *Triumph*, S. 159–162, Nr. 36.

⁸⁴¹ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 103.

⁸⁴² Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 289: „In den Werken der grössten Dichter athmet nicht selten der Geist einer andern Kunst. Sollte diess nicht auch bey Mahlern der Fall seyn; mahlt nicht Michelangelo in gewissem Sinn wie ein Bildhauer, Rafael wie ein Architekt, Correggio wie ein Musiker? Und gewiss würden sie darum nicht weniger Mahler seyn als Tizian, weil dieser bloss Mahler war.“

⁸⁴³ *Wie und auf welche Weise man die Werke der grossen Künstler der Erde eigentlich betrachten, und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse* in: Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*, S. 106: „Bildersäle werden betrachtet als Jahrmärkte, wo man neue Waaren im Vorübergehen beurtheilt, lobt und verachtet; und es sollten Tempel seyn, wo man in stiller und schweigender Demuth, und in herzerhebender Einsamkeit, die grossen Künstler, als die höchsten unter den Irdischen, bewundern, und mit der langen, unverwandten Betrachtung ihrer Werke, in dem Sonnenglanze der entzückendsten Gedanken und Empfindungen sich erwärmen möchte.“ Siehe *Die Bildnisse der Mahler* in: ebd., S. 118–120.

Allerdings dürfte die achsensymmetrische Hängung der *Sixtinischen Madonna* und ihrer Begleitstücke, die einem Triptychon ähnelte, die pseudo-religiöse Rezeption dieses Werks gefördert haben. Das Gemälde schafft so sein eigenes sakrales Gehäuse innerhalb der Sammlungsräume, ja die *Sixtinische Madonna* resakralisiert die Galerie, die nun eine quasi religiöse, ethisch-ästhetische Funktion übernehmen soll.⁸⁴⁴ Der Gemeinplatz, der sich seit Winckelmann etabliert hatte, dass nämlich die *Sixtinische Madonna* nicht beim ersten Anblick beeindrucke, sondern eine Kontemplation und eine wiederkehrende Betrachtung erfordere, wie zum Beispiel Conz, Küchelbecker, Runge oder Andersen berichten, dürfte jene spezifische, ideale Rezeptionshaltung als ‚Andacht‘ verstärkt haben.⁸⁴⁵ Darüber hinaus verstärkt die Kunstandacht auch eine Isolierung sowohl der Betrachtenden als auch der Werke, wie sie später auch Caspar David Friedrich fordern sollte und wie sie dann erstmals im Semperbau realisiert wird.⁸⁴⁶ Auch Morgenstern beschloss seine Galeriebeschreibung von 1798 mit einer Absonderung der *Sixtinische Madonna*: „Mein Blick fällt noch einmal auf die tausend Bilder, und sieht sie nicht. Das ganze bunte Farbgemisch schwimmt zusammen in der bebenden Thräne. Rafaels Bild bleibt. Es lebt unauslöschlich in meiner Seele.“⁸⁴⁷ Friedrich Schlegel befürwortete wenig später ganz in diesem Sinne die Präsentation von wenigen Meisterwerken: Damit „geschieht jedem Bilde sein volles Recht, und man wird auf keine Weise durch ungünstige Aufstellung im Betrachten gestört oder gehemmt“.⁸⁴⁸ Das *Gespräch* muss in dieser Hinsicht zu denjenigen Schriften gezählt werden, die den sozialen Denkraum des Museums in

⁸⁴⁴ Vgl. Telesko 1998 *Schlegel*, S. 14: „Die Idee der diesseitigen Unsterblichkeit des Museums hat das Erbe christlicher Erlösungsgedanken angetreten.“

⁸⁴⁵ Conz 1792 *Gemälde*, S. 326: „Ich habe die von Andern schon öfter gemachte Bemerkung, dass Raphaels Gemälde nicht auf den ersten Anblick überraschen, auch hier vollkommen bestätigt gefunden.“ Hexelschneider 1993 *Küchelbecker*, S. 68: „Beruhigt euch, vielleicht war das mit allen so, die zum ersten Mal auf diese schlichte und bei all ihrer Schlichtheit so göttliche Schöpfung geblickt haben!“ Andersen 1999 [1991] *Reise*, S. 27–28: „Raffaels Madonna! Ich durchflog die Säle, um dieses Bild zu finden, und als ich vor demselben stand, da – setzte es mich gar nicht in Erstaunen. Es kam mir wie ein gewöhnliches Frauengesicht vor, aber nicht schöner, wie ich sie oft gesehen. ‚Ist dies das weltberühmte Bild?‘ dachte ich und wollte damit überrascht werden, es zu sehen, aber es blieb in meinen Augen doch dasselbe. Es kam mir sogar vor, als ob mehrere Madonnenbilder, mehrere weibliche Gesichter auf dieser Galerie viel schöner seien; nun ging ich zu diesem zurück – aber da fiel mir der Schleier von den Augen, die sahen jetzt wie Menschengesichter aus, denn ich hatte das Göttliche selbst gesehen. Ich trat jetzt wieder vor sie hin, und nun erst fühlte ich das unendlich Wahre und Herrliche in diesem Bilde. Es ist nichts daran, was frappiert, nichts was blendet, aber je aufmerksamer man die Mutter und das Christuskind betrachtet, desto göttlicher werden sie. Ein so überirdisches, kindliches Gesicht hat kein Weib, und doch ist es die reine Natur. Es kam mir vor, als ob jedes fromme, unschuldige | Mädchengesicht etwas Ähnliches mit diesem habe, dass dies aber das Ideal sei, nach dem die ändern strebten. Nicht Liebe, aber Anbetung rief dieser Blick hervor. Nun erst war es mir klar, wie der vernünftige Katholik vor einem Bilde knien kann. Es sind nicht die Farben auf der Leinwand, die er anbetet, es ist der Geist, der göttliche Geist, der sich hier leibhaftig offenbart vor dem leibhaften Auge, während die mächtigen Orgeltöne über ihn hinbrausen und die Dissonanzen der Seele auflösen, so dass eine Harmonie zwischen dem Irdischen und dem Ewigen entsteht. Die Zeit hat die Farben auf dem Bilde gebleicht, aber dennoch scheint alles zu leben; die grosse Glorie von Engelköpfen entwickelt sich mehr und mehr, und in dem Blick des Christuskindes sammelt sich der ganze, grosse Ausdruck; einen solchen Blick, ein so kluges Auge hat kein Kind, und dennoch ist es das natürlich Kindliche, was uns hier so tief ergreift. Und nun die lieblichen Engelkinder unten! Sie stehen da wie ein hübsches Bild irdischer Unschuld; mit kindlicher Ruhe sieht das jüngere vor sich hin, während das ältere den Blick zu den Himmlischen über sich erhebt. Dieses eine Bild würde die Galerie berühmt machen, so wie dieses eine hinreicht, seinen Meister unsterblich zu machen.“ Siehe oben Anm. 683. Siehe oben Anm. 807.

⁸⁴⁶ Siehe unten Abschnitt *Caspar David Friedrichs antimuseale Haltung (1830)*.

⁸⁴⁷ Morgenstern 1798 *Raffael*, S. 249.

⁸⁴⁸ Schlegel 1995 [1984] *Gemälde*, S. 49: bezieht sich auf die Sammlung von Lucian Bonaparte.

Deutschland erst definierten.⁸⁴⁹ Die imaginierte Isolation der *Sixtinischen Madonna* belegt jedoch im Gegenzug, dass das entsakralisierte und dekontextualisierte Altarbild bereits so stark in einen kunstgeschichtlichen und kennerschaftlichen Diskurs der Hängung eingebunden war, dass es als Kunstwerk ein zweites Mal dekontextualisiert und entmusealisiert werden musste, um Gegenstand einer reinen Anschauung zu werden, die eine ästhetische Rückbesinnung auf die ursprüngliche religiöse Bestimmung des Bildes darstellt.

Das schlegelsche *Gespräch* endet, nach dem Vorbild der Bildgedichte Wackenroders und in Konkurrenz zu ihnen, mit einer „poetischen Gallerie“ ,Wallers’ über Gemälde von del Sarto, Reni und anderen aus den Galerien zu Dresden und Düsseldorf sowie über die *Nacht Correggios* (Abbildung 28) und die *Sixtinische Madonna*. Schliesslich folgt auf Bitten ,Louisens’ das bereits oben besprochene Bildgedicht über Correggios *Magdalena*, das ,Waller’ auf Grund des katholischen Grundtons der Poesien zuerst zurückhält, weil „man über diesen Gegenstand so leicht frivol“ werde.⁸⁵⁰ Die Gedichte geben Anlass zu jener Diskussion über die Aufgaben, Möglichkeiten, Funktionen und Sujets der Malerei in einer modernen, säkularisierten Welt, besonders in Deutschland, die für ,Waller’ mit einem neuen poetischen Katholizismus oder einer katholischen Ästhetik beantwortet werden sollen. Der Dialog schliesst daher mit einer Hymne auf den Schutzpatron der Maler, den Evangelisten Lukas, und – unkanonisch – auf den Erzengel Raphael, der das Madonnenbildnis des Lukas vollendet.⁸⁵¹

Das *Gespräch* der Schlegel gibt sich als eine Revision der *Gedanken* Winckelmanns zu erkennen, indem es eine Ikone, die *Sixtinische Madonna*, sozusagen im öffentlichen Raum der Gemädegalerie umdeutet und überschreibt, womit die schlegelschen Kunstanschauungen das Feld besetzen, sich jenes verehrten Werkes bemächtigen und so an Durchschlagskraft gewinnen. Die Schlegel folgen dabei den kurz zuvor erschienenen *Herzensergiessungen* Wackenroders, die sich selbst bereits gegen die traditionelle Kennerschaft sowie Winckelmanns Programm wendeten.⁸⁵² Wackenroders eigene Strategie der Uminterpretation könnte dabei vorbildlich gewirkt haben, hatte er doch in *Rafaels Erscheinung* die alte *connoisseurship* gegen gefühlsvolle, religiöse Anschauung eingetauscht und zu diesem Zweck die bellorische, klassizistische *certa idea* entsprechend christianisiert und neu kontextualisiert.⁸⁵³

Rezeption des schlegelschen *Gesprächs*: die Neuhängung der *Sixtinischen Madonna* (1817)

Zur Zeit des schlegelschen *Gesprächs* hatte die Verehrung der *Sixtinischen Madonna* bereits begonnen, doch sollte der Beitrag der Schlegel sie noch einmal stark befördern. Eine Vielzahl von Bildbeschreibung, Ekphrasen und Gedichten wurden der *Madonna* gewidmet, so zum

⁸⁴⁹ Vgl. Herding 1995 *Conception*, S. 452: „l’idée du musée dans l’Allemagne de la fin du XVIII^e siècle se forme [...] par une tradition fortement liée à la vie littéraire, à la philosophie et surtout à l’Encyclopédie tout en étant dominée par une contemplation quasi religieuse de l’art, à domicile“.

⁸⁵⁰ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 108–124. Siehe Zwey *Gemäldeschilderungen* in: Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*, S. 82–85.

⁸⁵¹ Siehe oben Abschnitt *Kunstreligion*.

⁸⁵² Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen* oder auch Wackenroder 1967 [1938] *Werke*. Siehe dazu Cartwright 1969 *Diderot*, S. 175–209, Gamper 1995 *Wackenroder*; Gamper 1996 *Wackenroder*; Littlejohns 1987 *Wackenroder*.

⁸⁵³ *Raphaels Erscheinung* in: Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*, S. 55–58.

Beispiel 1815 von Artur Schopenhauer.⁸⁵⁴ Darüber hinaus avancierte sie zu einem beliebten Sujet von *tableaux vivants*, die nicht nur in bürgerlichen Wohnstuben, sondern beispielsweise auch 1812 vom Architekten Carl Ferdinand Langhans im Berliner Nationaltheater aufgeführt wurden.⁸⁵⁵ Nachdem sie um 1780 überhaupt zum ersten Mal von Christian Gottfried Schulze für den geplanten dritten Band des *Recueil* reproduziert worden war, sollte sie durch Johann Friedrich Wilhelm Müllers Druckgrafik von 1816 weltweit bekannt werden (Abbildung 199).⁸⁵⁶

Spätestens 1816/17 reagierte die Gemäldegalerie auf den sich verändernden Kanon, und dies, wie sich Carl Friedrich Demianis und Johann Joseph Schweickarts *Neuem Sach- und Ortsverzeichnis* entnehmen lässt (Abbildung 137), „ob zwar die königliche Gallerie als eine nicht ganz öffentliche Anstalt dem Publikum nicht unbedingt offen steht, sondern der Vorschrift gemäs, nur in Begleitung des Inspectors der Genuss der Beschauung derselben gestattet ist“.⁸⁵⁷ Die wesentlichen, weiter unten zu erläuternden Veränderungen betrafen die Äussere Galerie, während die italienische Sammlung davon bis auf einen wichtigen Bildertausch, der als eine Rezeption des schlegelschen *Gesprächs* und verwandter Schriften zu werten ist, so gut wie unberührt blieb: In einem kaum veränderten Bildergefüge nahm die *Sixtinische Madonna* nun den angestammten Platz von Correggios *Madonna des heiligen Georg* (Abbildung 38) ein, was auf eine bewusste Neuinszenierung des raffaelschen ‚Andachtsbildes‘ und auf einen Kanonwandel hinweist.

Die einzige überlieferte, frühe Ansicht der Inneren Galerie stammt von 1830 (Abbildung 33) und stimmt weitgehend mit dem Zustand, der im *Neuen Sach- und Ortsverzeichnis* von 1826 dokumentiert ist und der selbst nur geringfügig von demjenigen von 1817 abweicht, überein.⁸⁵⁸ Als ein auf Französisch betitelt Souvenir dokumentiert die Radierung auch den Prozess der Musealisierung der Galerie und die Präsenz eines neuen, bürgerlichen, internationalen Publikums – im *Verzeichnis* von 1826 fehlt entsprechend obiger Passus über die restriktive Öffentlichkeit der Galerie. Man erkennt die gesüdete Raumflucht, die hohen Wände mit grüner oder roter Damastbespannung, die einen der Besucher dazu nötigen, von der Sitzbank aus und vielleicht mithilfe eines Opernglases steil hinauf und einen anderen aus grossem Abstand zu schauen, die weiss getünchte, Licht reflektierende Decke mit einem blossen Ornamentstreifen und einer Goldleiste, das weite Parkett, und die von Osten, aus dem Innenhof einfallende Sonne, die sich auf den Bildern spiegelt, von denen einige deswegen vornüber gekippt gehängt sind.⁸⁵⁹ Im Bildvordergrund ist der neue Besuchertypus dargestellt,

⁸⁵⁴ Putscher 1955; Schaeffer 1956 [1927] *Madonna*; Kranz 1981 *Sixtina*; Ladwein 2004 [1993]; Brink 2005 *Raffael*. Siehe auch Kranz 1981 *Bildgedicht*. Jäckel 1990 *Dresden*, S. 190; Jäckel 2004 *Goethezeit: Schopenhauer, Dresden 1815. Auf die Sixtinische Madonna*, „Sie trägt zur Welt ihn: und er schaut entsetzt/In ihrer Greu'l chaotische Verwirrung./In ihres Tobens wilde Raserei./In ihres Treibens nie geheilte Torheit./In ihrer Qualen nie gestillten Schmerz, –/Entsetzt: doch strahlet Ruh und Zuversicht/Und Siegesglanz sein Aug, verkündigend/Schon der Erlösung ewige Gewissheit.“

⁸⁵⁵ Zimmermann 2005 *Madonna*. Vgl. Kügelgen 2005 [1870] *Jugenderinnerungen*, S. 131.

⁸⁵⁶ Siehe dazu Brink 2005 *Raffael*, S. 76–77. Kügelgen 2005 [1870] *Jugenderinnerungen*, S. 65.

⁸⁵⁷ Siehe unten Anm. 956.

⁸⁵⁸ Demiani u. Schweickart 1817 *Verzeichnis*; Matthäi 1826 *Verzeichnis*.

⁸⁵⁹ Siehe unten Anmerkung 903. Vgl. Hasche 1781–1783 *Beschreibung*, Bd. 2, S. 77: Pastellkabinett: „Die Decke ist weiss, umgemahlt, die Wände mit gründamastenen Tapeten mit goldenen Leisten, und obenher dergl. Laubwerk bekleidet, und auf ihnen hängen die Bilder in prächtigen goldenen Rahmen von Bildhauerarbeit.“ Cremer 1987 *Hagedorn*, S. 60: Tapeten einer Gemäldesammlung müssten grün sein, weil sie zwischen den Rahmen beruhigend wirkten. Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 62–63: Galerie um 1718

die bürgerliche Kernfamilie, die ihrem Bildungsideal, das *Verzeichnis* von 1826 mit den praktischen Hängeplänen in der Hand (Abbildung 56), artig nachgeht. Eine Besucherin, die sich vor Carlo Cignanis *Joseph und Potiphars Weib* am Geländer anlehnt, das nun zum Schutz der Ausstellungsstücke nötig geworden war, ist dabei, die aktuelle, auf der vertäfelten Sockelzone angebrachte Beschriftung zu entziffern. Zwei Herren diskutieren über höher hängende Stücke, und ein dritter bewegt sich auf ein Gemälde zu, das selbst noch in der Reproduktion erkannt werden kann: Es ist die *Sixtinische Madonna*, die nun im Fluchtpunkt des Raumes, auf der Hauptwand der Inneren Galerie und im günstigeren Nordlicht installiert ist, während rechts im Bild die Familie im Bild Correggios *Nacht* hinter sich lässt, die an die Stelle der *Sixtinischen Madonna* getreten und noch angeschnitten zu erahnen ist (Abbildung 28).

1816/17 war also Correggios *Madonna des heiligen Georg* (Abbildung 38) an die Stelle der *Nacht* (Abbildung 28) und diese wiederum an jene der *Sixtinischen Madonna* gehängt worden, womit *de facto* ein Tausch zwischen den beiden Hauptbildern vorgenommen wurde, der die *Notte* gegenüber der *Sixtinischen Madonna* deklassierte. Betrachtet man die Stirnwand der Inneren Galerie (Abbildung 392), fällt auf, dass die *Sixtinische Madonna* nun ohne ‚*predella*‘ tiefer hing, vermutlich um ihre Betrachtung und das Kopieren zu erleichtern.

Dass die *Sixtinische Madonna* mit den sehr grossen *Almosen des Rochus* von Annibale Carracci (Abbildung 198) bekrönt wurde, die selbst mit Procaccinis *Pestwunder des heiligen Rochus* ausgewechselt wurden, ist des Formats wegen als eine bedeutende Anstrengung zu verstehen, die *Sixtinische Madonna* mit einem Meisterwerk zu kombinieren, das die Vorbildlichkeit Raffaels für die Carracci illustrierte, wie sie besonders in der Darstellung der Mütter mit Kindern ersichtlich war. Dadurch, dass nun zudem zwei grosse Altarbilder Annibales die *Sixtinische Madonna* flankierten, wurde die ursprünglich von Guarienti inszenierte Geschichte der italienischen Kunst aus einer correggesken und oberitalienischen Perspektive korrigiert und neu auf Raffael und die Ausstrahlung der römischen Schule zentriert.⁸⁶⁰ Der kunsthistorische Bezug zwischen Perugino und Raffael wurde in der Neuhängung allerdings nicht aufrecht erhalten und auch nicht auf ähnliche Weise erneuert. Dies kann jedoch nicht nur an der Neuzuschreibung des Täfelchens an Francesco Francia seit 1806 liegen, war dieser doch immerhin ein eifriger Nachahmer Raffaels gewesen und 1796 auch von Wackenroder gerühmt worden.⁸⁶¹

An Stelle des vermeintlichen Perugino blieben der *Erzengel Michael* (Abbildung 15) und der *Heilige Georg* (Abbildung 14) der Dossi hängen, da sie beide dem Raffaelschüler Giovanni Francesco Penni zugeschrieben waren. Auf die üppige *Cellospielerin* und auf den

sei mit grünem Satin aus Italien bespannt gewesen. Vgl. Möhlig 1993 *Düsseldorf*, S. 186: grüne Taftbespannung in Düsseldorf. Vgl. Woermann 1924 *Lebenserinnerungen*: „Die rote Farbe, die bald mehr ins Bläuliche, bald mehr ins Bräunliche spielte, galt damals (zur Zeit der Erbauung der Galerie) seit hundert Jahren, wohl seit man das ‚pompejansiche‘ Rot der Bilderwände der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens kennengelernt hatte, als die zweckmässigste und wirksamste Grundfarbe der Galeriewände. Man fand sie in London und in Paris, in Dresden wie in Berlin, in Mailand wie in Parma.“ „Der Geschmack wechselt auch in Fragen der Art mit der Mode. Ich halte es keineswegs für ausgeschlossen, dass wie einmal wieder zu den roten Grundfarben zurückkehren, an denen der Geschmack von anderthalbhundert Jahren festgehalten hatte.“

⁸⁶⁰ Hexelschneider 1993 *Küchelbecker*, S. 69: So geht etwa Küchelbecker 1820 nach der Betrachtung der *Sixtinischen Madonna* zum Nebenbild über, Carraccis *Madonna des heiligen Matthäus*.

⁸⁶¹ Riedel 1801 *Verzeichnis*, Innere Galerie, bei Nr. 250. Vgl. französische Ausgabe, Riedel u. Wenzel 1807 *Catalogue*, Innere Galerie, bei Nr. 2. Siehe *Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weit berühmten alten Mahlers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule* in: Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*, S. 61–65.

bäurischen *David* von Strozzi wurde aus Dekorumsgründen verzichtet. An ihre Stelle traten nun zwei ehrbare venezianische *Herrenbildnisse*, die seitlich mit anderen Porträts eine Reihe von ‚Betrachtern in der Hängung‘ bildeten, eine Spiegelung der Galeriebesucher. Über der *Sixtinischen Madonna* waren hingegen ein venezianischer *Ecce homo* sowie Annibales *Schmerzensmann* sozusagen als ‚*cimasa*‘ installiert. Dies entspricht zwar noch dem vorherigen Ausstellungsmodus des ‚Altarretabels‘, doch war die Qualität der beiden Gemälde nicht gänzlich der *Sixtinischen Madonna* angemessen, weswegen sie gemäss einer Anekdote bereits zur Zeit Augusts III. in Zweifel gezogen worden waren: 1754 habe August der III. anlässlich einer Präsentation der *Sixtinischen Madonna* in der „camera d’udienza del re“, an der er Gefallen „in estremo“ gezeigt habe, dem Mittelsmann und Restaurator Giovannini ausgerechnet auch jenen carracesken *Christus* gezeigt, der seit Guarientis Tod ungerahmt auf dem Boden der Galerie gestanden hatte: Giovannini selbst berichtet, er habe rundheraus gesagt, dieses Stück sei keinen Pfennig wert, worüber der König geschmunzelt habe.⁸⁶²

Betrachtet man die Galeriewand (Abbildung 400), an der bisher die *Sixtinische Madonna* gehangen hatte, wird deutlich, dass die Auflösung ausgeklügelter Bildbezüge und Korrespondenzen in Kauf genommen wurde, wie zum Beispiel die Verschiebung des wichtigen und zuvor gut integrierten *Männerbildnisses* von ‚Leonardo‘ (Abbildung 154) an das andere Ende der Wand in Begleitung zweier ‚Damen‘ von Dolci, bestätigt. Für diesen Wandel der Kunstanschauung von der Kennerschaft des 18. Jahrhunderts zum allgemeinen Kunstgenuss steht insbesondere auch die Entfernung der Kopie von Tizians *Zinsgroschen* aus der unmittelbaren Nachbarschaft des Originals, die als Bildpaar bis anhin die fundamentale Kompetenz der Sammlungsinspektoren und der *connoisseurs*, Kopien von Originalen zu unterscheiden, unter Beweis gestellt hatte. Die neue Fokussierung auf die *Sixtinische Madonna* erweist sich als ein Symptom eines Kanon- und Geschmackswandels und als eine Konzession an das Publikum, die in der Inneren Galerie von einem Rückzug der alten Kennerschaft begleitet war, den die Schlegel gefördert hatten.

Die Galerie genordet

Die bis hier untersuchte gegenseitige Rezeption von Kunstliteratur und Sammlung und die beobachteten geschmacklichen Kanonänderungen hatten vor allem die Innere Galerie und die italienische Schule zum Gegenstand, galt doch dieser gemeinhin der Vorrang – dies sollte sich jedoch ändern. Die durch Guarienti und Riedel spätestens 1754 vorgenommene Unterteilung der Sammlung nach Schulen, nämlich in eine italienische Innere Galerie und eine vor allem

⁸⁶² Emery 1938 *Bianconi*, S. 129; Roversi 1969 *Traffickanti*, S. 94–96: 11. März 1754, Giovannini in Dresden an Branchetta: „Il quadro del s. Sisto fu spacchettato nella camera d’udienza del re con li due quadretti di v. s. ill. quello di Gio: Gioseffo del Sole, ed un altro quadretto sovrapposto alla cassa grande al fuori, consegnatomi dal sig. principe e vescovo d’Augusta per essere accomodato in Dresda, molti intendenti uniti agli ispettori della galleria si fecero sopra alla cosa portata dicendo il suo parere. Mi convenne con il signor Bianconi presente lasciar la detta camera con i quadri e con tutta la brigata essendo per approssimarsi sua maestà per andare alla messa. Ebbi poi nuova che il quadro di Raffaello era piaciuto in estremo al re, ma non quello del Dominichino, nè l’altro di Lucio Massari [...]. A sua maestà non fa luogo il propor detto quadro del diluvio, avendolo il Guarienti già nominato e troppo ingiustamente screditato per darsi la solitaria ed il re medesimo mi mostrò poi in galleria un Cristo morto sostenuto da due angeli copiato da Ludovico [Gal.-Nr. 302], ma posto in terra e senza cornice, il quale fu lasciato in morte dal Guarienti predetto a sua maestà per di mano d’Antonio Caracci [laut Catalogo allerdings Annibale]. A me egli è paruto di così cattiva maniera che io con libertà bolognese francamente dissi non valere un paolo onde il re ne sorrise.“ Heineken 1753 *Recueil*, Nr. 17.

nordeuropäische Äussere Galerie, war eine museologische Neuerung, die nur in wenigen Sammlungen, etwa in der Wiener Stallburg des 17. Jahrhunderts oder in Salzdahlum um 1708, zu finden war.⁸⁶³ Diese kunstgeografische Zweiteilung der Galerie legte einen *paragone* zwischen der trans- und der cisalpinen Kunst an. Die daraus resultierende, für die Zeit übliche Hervorhebung der nordeuropäischen Malerei wurde allerdings erst im späten 18. Jahrhundert von Galeriebesuchern wahrgenommen und reflektiert. Winckelmann hatte die niederländische Genre- und Stilllebenmalerei quasi für galerieunwürdig erklärt, und die Schlegel hatten ihre Galerierezeption auf die *Sixtinische Madonna* fokussiert. Die im Kontext der Dresdner Galerie entstandene Kunstliteratur weist allerdings auch auf einen Geschmackswechsel hin, der die niederländische und deutsche Schule neu bewertet und der in einem Wechselverhältnis mit der Ausstellung und Anordnung der Bilder in der Galerie steht. Es gilt daher nun die Verschiebung des Kanons von der Inneren in die Äussere Galerie zu betrachten.

Cranach & Co. im 18. Jahrhundert

Die Vorliebe Augusts des Starken und das Interesse seines Nachfolgers für die niederländische Schule, die eine so umfangreiche Kollektion motivierten, sind auffällig, aber vielleicht nicht aussergewöhnlich.⁸⁶⁴ Saint-Yenne beklagte 1752 den Niedergang zeitgenössischer Kunst in Frankreich, der einer neuen Sucht der Sammler nach niederländischen Kabinettstücken zuzuschreiben sei: Italienische und französische Gemälde seien nun „exilés, & remplacés par les ouvrages les plus bas & les plus grossiers, où l'on ne trouve nulle pensée, nulle dignité, nul choix“.⁸⁶⁵ Dass nordeuropäische Fürsten und hochstehende Sammler in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts niederländische Gemälde, trotz ihres niederen Genres, besonders schätzten, somit ihren Marktpreis in die Höhe trieben und auch zeitgenössische Maler zur Nachahmung niederländischer Malerei anregten, obwohl in der Kunsttheorie und -literatur die italienische und die französische Schule bis zur Jahrhundertwende klar favorisiert wurden, stellt eine noch zu untersuchende ‚Schizophrenie‘ der Geschmacks- und Sammlungsgeschichte des 18. Jahrhunderts dar.⁸⁶⁶ Beispielsweise lässt sich beobachten, dass unter August III. die Werke Rembrandts sehr geschätzt, 1747 gemeinsam mit italienischen Stücken

⁸⁶³ Teniers 1660 *Theatrum*: Stallburg, „Dann kommt die Sammlung von Holzschnitten und Kupferstichen mit einer grossen Anzahl seltener Miniaturen und zuletzt tritt man in das merkwürdigste der Kabinette, nämlich jenes, in welchem sich die Gemälde der italienischen Meister befinden.“ Gerkens 1974 *Salzdahlum*, S. 113: Salzdahlum, kleine Galerie nach Schulen geordnet, je zwei Kabinette für italienische und für niederländische Werke.

⁸⁶⁴ Vgl. dazu Laabs u. Schölzel 2000 *Feinmaler*; Neidhardt u. Giebe 2004 *Vermeer*; Ketelsen u. a. 2005 *Eyck*; Neidhardt 2005 *Rembrandtwerke*.

⁸⁶⁵ La Font de Saint-Yenne 1752 *Colbert*, S. 215–217: „À ces causes principales du déclin de la peinture parmi nous, plusieurs autres se joignent dont l'influence n'a gueres moins de force. Tel est aujourd'hui le goût violent & effrené chez les amateurs de tableaux & les possesseurs de ces cabinets qui font l'ornement de Paris, & les délices des connoisseurs, pour le peintres flamans. La prévention en leur faveur est portée à un point d'enthousiasme, qu'ils n'ont presque plus de prix dans les ventes. Voilà donc tous les ouvrages des | grands maîtres d'Italie & de France, autrefois si précieux & si recherchés, presque entièrement bannis de chez nos curieux.“ „exilés, & remplacés par les ouvrages les plus bas & les plus grossiers, où l'on ne trouve nulle pensée, nulle dignité, | nul choix.“ Vgl. dazu Bailey 2002 *Taste*, S. 18–20: ab 1740er Jahre Kritik von Caylus, Saint-Yenne, Cochin. Banks 1977 *Watteau*, S. 60–105.

⁸⁶⁶ Siehe dazu Haskell 1986 [1976] *Norme*, S. 24; Gaechtens 2004 *Genremalerei*, S. 79–80. Vgl. Michel 1984 *Dietrich*, S. 63. North 2006 *Auctions*, S. 299, Nr. 26: In Deutschland waren um 1800 Rubens, Rembrandt, M. Roos, Teniers, Berchem, J. Roos, Van Dyck, De Heem, van der Neer, C. de Heem, Brouwer, Netscher am beliebtesten.

ausgestellt und besonders vom Hofmaler Dietrich rezipiert wurden.⁸⁶⁷ Auch bestanden die Sammlungen von Heineken und Hagedorn zum grössten Teil aus zeitgenössischer Kunst. Eine Auswertung der zahlreichen Radierungen, die die Galerieinspektoren Johann Gottfried Riedel und sein Sohn Johann Anton (Abbildung 32) besonders niederländischer Gemälde der Galerie herstellten, wie sich aus Heinekens *Nachrichten* von 1786 entnehmen lässt, könnte Indizien für einen spezifisch nordischen Kanon ergeben, der sich in Dresden entwickelt: So radierte der Vater noch nach Italienern und Niederländern und vor allem nach Rembrandt, der Sohn hingegen konzentrierte sich stärker auf die nordeuropäischen Meister.⁸⁶⁸ Die ‚Salonfähigkeit‘ alter Meister sowie niederländischer und allgemein nordeuropäischer Malerei sollte sich freilich erst Ende des 18. Jahrhunderts etablieren.⁸⁶⁹

Wie die jüngste Erforschung des grossen Dresdner Bestandes an Gemälden der Cranachschule zeigen konnte, hatte die deutsche Schule hingegen unter August III. noch einen schwereren Stand.⁸⁷⁰ Gemälde der Cranach gehörten seit dem 17. Jahrhundert und bis in das späte 18. Jahrhundert – von Tobias Beutel bis Dassdorf – vielmehr zu den Sehenswürdigkeiten der Dresdner Kunstkammer und galten als Zeugnisse traditionellen kurfürstlichen Mäzenatentums, wie selbst Heineken anerkannte.⁸⁷¹ Weit davon entfernt, ein „Cranach-Palast“ zu sein, wie Louis Aragon später die Dresdner Galerie genannt hat, zeigte die Äussere Galerie des 18. Jahrhunderts allein vier Lucas Cranach dem Älteren zugeschriebene Bildpaare an vier Ecken in chiastischer Pendantordnung, allerdings „fern vom Auge sehr zu ihrem Nachtheil aufgehangen“, wie Alois Hirt 1830 bemerken wird: *Judith* und *Lukrezia* (Abbildung 324) gegenüber *Adam* und *Eva* (Abbildung 349 und Abbildung 350) sowie *Adam* und *Eva* (Abbildung 326) gegenüber *Katharina* und *Barbara* (Abbildung 339 und Abbildung 340).⁸⁷²

Unter den 173 Gemälden aus dem Vorrat der Galerie, die 1756 Heineken zusammen mit Riedel im Holländischen Palais ausgesucht hatte und die günstig an ihn abgetreten wurden, befanden sich 23 Cranach zugeschriebene Stücke.⁸⁷³ Dies ist nicht als ein Zeugnis einer Prädilektion Heinekens anzusehen, sondern als ein Hinweis auf die allgemein geringe

⁸⁶⁷ Siehe Neidhardt 2005 *Rembrandt*. Vgl. Hausler 1999 *Rembrandtismus*.

⁸⁶⁸ Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 35–40: Johann Gottfried radierte nach Both, Barocci, Pauditz, Boll, Brouwer, Carracci, Crespi, van Dyck, Flinck, de Gelder, Grebber, Guercino, Reni, Lievens, Maratti, Pesne, Rembrandt, Verelst, Willmann. Ebd., S. 41–44: Anton Heinrich Riedel hingegen nach Barocci, Pauditz, Both, Brouwer, Caracci, Dietrich, Grebber, Holbein, Hondhorst, Rembrandt.

⁸⁶⁹ Vgl. Haskell 2000 *Museum*, bes. S. 46–63. Vgl. auch Firmenich-Richartz 1916 *Boissérée*; Krüger 1997 *Sammlungen*.

⁸⁷⁰ Kolb 2005 *Cranach*; Kolb 2005 *Cranachforschung*; Marx u. a. 2005 *Cranach*. Vgl. Bickendorf 2004 *Winckelmann*, S. 30.

⁸⁷¹ Beutel 1671 *Zedernwald*, unpag.: „letlich seynd auch in dieser Kammer als wie in andern unterschiedene alte und neue künstliche Gemählde mit untergesprengt als von Albrecht Dürern von Luca von Leyden von Luca Cranachen von Tindoretto Titiano Rubenssen und andern künstlichen Mahlern gemahlt.“ Vgl. Weck 1679 *Beschreibung*, S. 34–39. Vgl. Keyssler 1776 [?] *Reisen*, Bd. 2, S. 1306: „Die alten und berühmten Gemälde von Holbein, Cranach etc. sind in zweyen Zimmern beysammen zu finden.“ Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 520–521: Gemälde von Kellerthal, Dürer und Cranach. Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 197: zum wettinischen Mäzenatentum. Heineken 1753 *Recueil, Avertissement*, unpag.

⁸⁷² *Judith* und *Lukrezia* (A.4, Gal.-Nr. 1916), *Adam* (A.29, Gal.-Nr. 1911) und *Eva* (A.30, Gal.-Nr. 1912), *Barbara* (A.20, Gal.-Nr. 841) und *Katharina* (A.19, Gal.-Nr. 841), *Adam* und *Eva* (A.6, Gal.-Nr. 1916A). Aragon u. Cocteau 1981 [1957] *Gespräche*, S. 21. Hirt 1830 *Kunstbemerkingen*, S. 18.

⁸⁷³ Beick 1988 *Heineken*, S. 88. Zu Heineken als Kunstsammler siehe Spenlé 2007 *Heineken*.

Wertschätzung der altdeutschen Meister.⁸⁷⁴ So nannte Heineken den älteren Cranach einen guten Porträtisten, aber „einen mittelmässigen Formschneider“.⁸⁷⁵ Im Rahmen des 1763 wegen Korruptionsverdachts gegen Heineken angestregten Prozesses sagte er aus, er habe damals jene wertlosen Stücke, die der König gänzlich abgelehnt hatte, „bloss der Antiquität halber“ erworben und auch, um „vielleicht zu decouvriren, dass die Mahlerey in Öhlfarbe noch eher in Sachsen als in den Niederlanden exerciret worden“ sei.⁸⁷⁶ So heisst es in Heinekens *Recueil* von 1753, dass die Malerei in Sachsen zwar zeitgleich mit der italienischen Renaissance das Licht erblickt habe, jedoch wegen anhaltender Kriege im deutschen Reich danach niemals das Niveau der Kunst der „païs du midi“ erreicht habe.⁸⁷⁷ Heineken pflegte gegenüber der altdeutschen Kunst also ein rein wissenschaftliches Interesse.⁸⁷⁸ Er machte zwar auch Vorschläge zur Verbesserung der zeitgenössischen Kunst und erforschte die altdeutsche Malerei, doch lagen ihm patriotische Motivationen fern: Künstler seien nicht auf Grund ihrer nationalen Zugehörigkeit zu loben, sondern allein als Künstler.⁸⁷⁹ Auch wenn Heineken für den Ankauf deutscher und niederländischer Gemälde punktuell hinzugezogen wurde und er selbst einige zeitgenössische Stücke von deutschen Malern wie Thiele besass, standen für ihn der ästhetische Vorrang der italienischen Schule und die Rückständigkeit der deutschen hinter allen anderen ausser Frage: „Diese Wahrheit wird sonderlich zu den jetzigen Zeiten, da der Nationalstolz recht Mode geworden, sehr vielen nicht gefallen.“⁸⁸⁰ Allein der Erfindung der Druckkunst könne sich das Deutsche Reich als

⁸⁷⁴ Kolb 2005 *Cranach*, S. 136–142.

⁸⁷⁵ Heineken 1769 *Nachrichten*, S. 100: „Ich nenne Cranachen einen mittelmässigen Formschneider, sowohl in Betracht seiner Zeichnung, als in Betracht seines Schneidens. [...] Was hingegen seine Malerey anbetrifft, so hat er sehr gute Portraits gemacht, denen seine Stücke mit Figuren gar nicht beykommen.“

⁸⁷⁶ Schmidt 1921 *Brühl*, S. 328, Anm. 5; Beick 1988 *Heineken*, S. 91: „Alle diese Stücke von No. 192 habe ich eigentlich nicht verkauffen wollen, weil solche bloss der Antiquität halber zu achten und sonst nicht leichter als vor ein sehr wenig am Mann zu bringen sind. Meine Absicht war, mir in der Antiquität aus diesen Stücken ein Studium zu formiren und vielleicht zudecouvrir, dass die Mahlerey in Öhlfarbe noch eher in Sachsen als in den Niederlanden exerciret worden.“

⁸⁷⁷ Heineken 1753 *Recueil, Avertissement*, unpag.: „On peut avancer hardiment, que l’art de la peinture prit l’essor en Saxe, presque en même tems, qu’il fit de si grands progrès en Italie; mais les guerres sanglantes, qui inondèrent alors & si long tems toute l’Allemagne, sont sans doute cause, que cet art n’a pu jamais parvenir chez nous à cette élévation, à la quelle nous l’avons vû parvenir dans les païs du midi.“

⁸⁷⁸ Beick 1988 *Heineken*, S. 47. Vgl. Goethe 1948–1960 *Werke*, Bd. 9 (*Dichtung und Wahrheit*), S. 313–314: „Heinecken dagegen durfte nicht wohl genannt werden, teils weil er sich mit den allzu kindlichen Anfängen der deutschen Kunst, welche Oeser wenig schätzte, gar zu emsig abgab, | teils weil er einmal mit Winckelmann unsäuberlich verfahren war, welches ihm denn niemals verziehen werden konnte.“

⁸⁷⁹ Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 77; Beick 1988 *Heineken*, S. 108–109. Heineken 1769 *Nachrichten*, S. IV: „Mein Satz ist und bleibt: dass man keinen Künstler loben soll, weil er ein Italiener, ein Franzose, oder ein Deutscher, sondern weil er ein Künstler ist.“

⁸⁸⁰ „Es wäre wohl zu wünschen, dass man von den Deutschen, meinen Landsleuten, in Betracht der bildenden Künste, sagen könnte: sie hätten, wo nicht die Italiener, Franzosen und Niederländer übertroffen, doch wenigstens es eben so weit als sie gebracht. Allein, es ist auf keine Weise zu läugnen, dass wir unter allen obgenannten Schulen, im allgemeinen Verstande zu reden, noch die schlechtesten sind. Diese Wahrheit wird sonderlich zu den jetzigen Zeiten, da der Nationalstolz recht Mode geworden, sehr vielen nicht gefallen.“ Heineken 1768 *Nachrichten*, S. III. Ebd., S. IV–V: Ausnahmen Dürer, Holbein, Schwarz, Heinz. Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 199–200: „On y a, & en abondance, des tableaux de tous les écoles, & principalement | de celle d’Italie, qui auprès des véritables connoisseurs se maintiendront toujours dans une supériorité, à laquelle on ne croit point que les autres tableaux ayent la folle ambition de prétendre.“ Beick 1988 *Heineken*, S. 55 u. S. 62. Vgl. Ebd., S. 107. Vgl. Rittershausen 1785–1786 *Betrachtungen*, S. 47. Zur Ästhetik des Nationalen siehe Lotter 1996 *Ästhetik*.

künstlerische Erneuerung rühmen.⁸⁸¹ Die Reproduktion eines Gemäldes von Holbein, dem nordischen Leonardo, musste im *Recueil* von 1757 eigens gerechtfertigt werden, habe jener Maler doch „fait tant d’honneur à son païs“; überhaupt den Band mit einem Kupferstich einer Landschaft des Italianisanten Nicolaes Berchem zu beenden, soll „pas sans raison“ geschehen sein, zumal niederländische Stücke heute manchmal höhere Preise erzielten als italienische; eine so grosse Sammlung verschiedenster Schulen zu besitzen, beweise, dass dem König als „amateur vrai“ und „connoisseur sûr“ ein „gout universel“ eigen sei.⁸⁸²

Wie sich der Kunstgeschmack oder das Kunstpublikum nach dem Siebenjährigen Krieg wandelte, zeigt zum Beispiel Johann Christian Hasches *Umständliche Beschreibung Dresdens* von 1781/3, in der die Gemäldegalerie, als „die schönste in Deutschland“ bezeichnet wird, in der „man, ohne unsere berühmtesten deutschen Künstler, die schönsten Originale eines Kranach, Holbein, Rubens“ bewundern könne.⁸⁸³ Auch ein Dresdner Kenner und Sammler wie Hagedorn hatte eine Vorliebe für niederländische Kunst und förderte zeitgenössische Künstler.⁸⁸⁴ Während die niederländische Malerei neue Interessentenkreise gewann, nahm das patriotische Interesse an der altdeutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu. Beispielsweise erschien bereits 1726 die erste Cranachbiografie und 1769 eine über Dürer; Kenner wie Johannes Wilhelm Gleim und Rudolf Raspe brachten das Studium der alten Meister voran; und Christian von Mechel stellte 1781 die Wiener Sammlung altdeutscher und altniederländischer nach Chronologie und Schule aus.⁸⁸⁵ Dennoch sollten weitere Cranachbestände der Dresdner Galerie 1798 sowie 1859–1861 veräussert werden, um erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine verspätete Würdigung zu erfahren.⁸⁸⁶

⁸⁸¹ Heineken 1768 *Nachrichten*, S. III; Heineken 1771 *Idée*, S. 111 und S. 217; Beick 1988 *Heineken*, S. 64.

⁸⁸² Heineken 1757 *Recueil, Avertissement*, unpag.: „On trouvera donc dans ce second tome, comme dans le premier, des pièces de différente espèce. Nous y avons même inséré un tableau de Holbein, & nous nous flattons, que les amateurs ne nous sauront pas mauvais gré, de leur avoir présenté en estampe un ouvrage d’un maitre, qui a fait tant d’honneur à son païs. Nous dirons encore, que ce n’est pas sans raison, que nous avons fini le volume par un tableau de Berghem.“ „Ca été pour faire voir, que nôtre galerie excelle pareillement dans ces sortes de pièces, qui, de nôtre tems, sont presque plus recherchées, que le meilleurs ouvrage historiques de l’école italienne. En verité celui, qui ne considéreroit que les Téniers, les Ostades, les Wouwermans, les Mieris, les van der Werffs, les Netschers & tant d’autres tableaux, qu’on nomme aujourd’hui piquans & que sa majesté possède dans sa galerie & dans son cabinet, seroit tenté de croire que l’on auroit donné ici dans le même gout; mais, si l’on fait attention à tous ces Raphaels, ces Corrèges, ces Titians, ces Carraches, ces Paul Veroneses, ces Rubens, ces van Dycks, & à cette quantité des plus excellentes productions, que nous possédons de peintres, qui ont mérité, par la superiorité de leur talent, le suffrage de leur siècle & du nôtre, on verra, que cet assemblage choisi de tant différentes manieres, est la véritable marque d’un gout universel & en même tems le caractère d’un amateur vrai & d’un connoisseur sûr, qui juge & qui estime, dans chaque école, & dans chaque maitre, ce qui est estimable.“ Ebd. Nr. 50.

⁸⁸³ Hasche 1781–1783 *Beschreibung*, Bd. 2, S. 76.

⁸⁸⁴ Cremer 1987 *Hagedorn*, S. 61.

⁸⁸⁵ Bock 1995 *Collections*, S. 72–73; Goldberg 1997 *Wiederentdeckung*. Christ 1726 *Cranach*. Reimer 1761 *Cranach*. Schöber 1769 *Dürer*. Kolb 2005 *Cranach*, S. 133–148. Vgl. Kolb 2005 *Cranachforschung*: Joseph Heller 1821 und Christian Schuchardt 1851/71 über Cranach. Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. VI: Dürer. Ebd., S. XVII: erstes Zimmer „enthält drey merkwürdige Epochen: ehrwürdige Werke aus den Zeiten Kaiser Carl des IV^{ten} und Maximilian des I^{ten}“, Werke von Mutina, Theoderich von Prag, Wurmser von Strassburg, Martin Schön, Wohlgemuth, Hauptwerke Dürers, Cranachs, Holbeins und ihrer Schüler. Vgl. Mechel 1784 *Catalogue*, S. VIII–IX. Siehe auch Mechel 1814 *Cranach*.

⁸⁸⁶ Kolb 2005 *Cranachforschung*; Kolb 2005 *Cranach*, S. 150 und S. 155.

Johann Wolfgang von Goethe in der Äusseren Galerie (1768–1816)

Ein Kenner, der ebenfalls die altdeutschen und besonders die niederländischen Bestände der Dresdner Gemäldegalerie würdigte und damit den Geschmackswandel dokumentiert, war Goethe, der die Sammlung zwischen 1768 und 1813 mehrfach besuchte und mit seinem Aufsatz *Von deutscher Baukunst* 1772 die neugotische Wende einläutete.⁸⁸⁷ Seine literarischen Verarbeitungen jener Galeriebesuche und seine Referenzen auf Dresdner Bildern, die hier vor allem kunsthistorisch und in ihrem Verhältnis zur Galerie betrachtet werden sollen, geben Aufschluss über einen geschmacklichen Perspektivwechsel gegenüber den Betrachtungen Winckelmanns und der Schlegel, der sich parallel mit der Umordnung der Galerie vollzieht.

Rückblickend beschreibt Goethe im zweiten, 1812 veröffentlichten Teil seiner Autobiografie sein erstes Dresdner Galerieerlebnis von 1768 als ein ästhetisches Initiationsritual, setzt sich dabei jedoch *ex post* vom Raffaelkult der Schlegel ab. Damals, als er jenes „Heiligtum“ betreten habe, sei angesichts der „Pracht und Reinlichkeit bei der grössten Stille“, der „blendenden Rahmen“ und der „mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume“ ein „Gefühl von Feierlichkeit“ über ihn gekommen, „das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt erschien“.⁸⁸⁸ Treffend charakterisiert er daher die Äussere Galerie als: „dieser in sich selbst wiederkehrende Saal“, womit er auf den Bautyp des Chorumgangs oder Kreuzgangs anspielt.⁸⁸⁹ Auch in *Der Sammler und die Seinigen* wird Goethe noch das „Entzücken“ und den „Tumel“ im „Heiligtum der Galerie“ und vor dem prächtigen „Stufengebäude der Kunst“ erwähnen.⁸⁹⁰

Goethe unterbricht jedoch in seinem Rückblick abrupt seine kunstreligiöse Inszenierung der Galerie als Musentempel: Anstatt in das Allerheiligste, die Innere Galerie mit ihrem Panorama italienischer Malerei und katholischer Ikonografie, zu treten, habe er seinen Führer, einen Unteraufseher, gebeten, in der Äusseren Galerie verweilen zu dürfen, weil deren Werke, die hauptsächlich von den nordalpinen Schulen stammten, seinem damaligen Geschmack viel eher entsprachen. Goethes Beschreibung verwandelt also den Kunsttempel schliesslich in ein Kabinett niederländischer Malerei: „Hier fand ich mich, zu meinem Behagen, wirklich zu Hause.“⁸⁹¹ Damals habe ihn besonders jene Kunst angezogen, „wo die Vergleichung mit der

⁸⁸⁷ Woermann 1899 *Goethe*; Rudloff-Hille 1972–1975 *Goethe*. Zu Goethes Kunst- und Sammlungsverständnis siehe Jacobs 1997 *Goethe*; Bothe u. Haussmann 2002 *Goethe*; Bertsch u. Grave 2005 *Goethe*; Catalano 2007 *Musei*. Goethe 1960–1978 [1772] *Baukunst*.

⁸⁸⁸ Goethe 1948–1960 *Werke*, Bd. 9, S. 320.

⁸⁸⁹ Ebd.

⁸⁹⁰ Ebd., Bd. 19, S. 224: „Noch vor dem Ende meiner akademischen Laufbahn sollte sich mir eine neue und für mein ganzes Leben entscheidende Aussicht eröffnen: ich fand Gelegenheit, Dresden zu sehen. Mit welchem Entzücken, ja mit welchem Tumel durchwandelte ich das Heiligtum der Galerie! Wie manche Ahnung ward zum Anschauen! wie manche Lücke meiner historischen Kenntnis ward nicht ausgefüllt! und wie erweiterte sich nicht mein Blick über das prächtige Stufengebäude der Kunst! Ein selbstgefälliger Rückblick auf die Familiensammlung, die einst mein werden sollte, war von den angenehmsten Empfindungen begleitet, und da ich nicht Künstler sein konnte, so wäre ich in Verzweiflung geraten, wenn ich nicht schon vor meiner Geburt zum Liebhaber und Sammler bestimmt gewesen wäre.“ Siehe dazu Grave 2006 *Kunstkörper*, S. 426.

⁸⁹¹ Goethe 1948–1960 *Werke*, Bd. 9, S. 320.

bekannten Natur den Wert der Kunst notwendig erhöhen musste“.⁸⁹² Dass der niederländische Naturalismus diesem Vergleich auch tatsächlich standhielt, wird durch die Beschreibung eines anschliessenden Erlebnisses beim Anblick der Werkstatt des Schusters Johann Gottfried Haucke, bei dem Goethe logierte, vorgeführt: Sie sei ihm nun wie ein Gemälde Ostades vorgekommen, und seine dortige Schlafstätte wie ein Kerzenlichtbild von Godfried Schalcken.⁸⁹³ Der erzählerische Schwenk, von der Galerie weg, endet in der Schusterei, die ihm nun wie ein niederländisches Gemälde erscheint und damit die Naturnähe der Malerei belegt. Weder die Antiken noch die italienischen Meister hätten ihn als damaligen Anfänger interessiert, sondern allein die nordeuropäische Malerei der Äusseren Galerie und der „materielle Eindruck“.⁸⁹⁴ Dass er sich im ‚Vorraum‘ des Tempels aufgehalten hatte, statt in das Allerheiligste einzutreten, macht eine Galeriebeschreibung des russischen Dichters Wilhelm Karlowitsch Küchelbecker von 1820 deutlich: „Ohne in das Heiligtum der inneren, der italienischen

⁸⁹² Ebd., Bd. 9, S. 320: „Die Stunde, wo die Galerie eröffnet werden sollte, mit Ungeduld erwartet, erschien. Ich trat in dieses Heiligtum, und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der grössten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie verguldet wurden, der gebohrte Fussboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt erschien. Ich liess mir die cursorische Demonstration meines Führers gar wohl gefallen, nur erbat ich mir, in der äusseren Galerie bleiben zu dürfen. Hier fand ich mich, zu meinem Behagen, wirklich zu Hause. Schon hatte ich Werke mehrerer Künstler gesehn, andere kannte ich durch Kupferstiche, andere dem Namen nach; ich verhehlte es nicht und flösste meinem Führer dadurch einiges Vertrauen ein, ja ihn ergetzte das Entzücken, das ich bei Stücken äusserte, wo der Pinsel über die Natur den Sieg davontrug: Denn solche Dinge waren es vorzüglich, die mich an sich zogen, wo die Vergleichung mit der bekannten Natur den Wert der Kunst notwendig erhöhen musste. | Als ich bei meinem Schuster wieder eintrat, um das Mittagmahl zu geniessen, trauete ich meinen Augen kaum: denn ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen, so vollkommen, dass man es nur auf die Galerie hätte hängen dürfen. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles, was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in der Wirklichkeit. Es war das erstemal, dass ich auf einen so hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die ich nachher mit mehrerem Bewusstsein übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen, dessen Werken ich soeben eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Diese Fähigkeit hat mir viel Genuss gewährt, aber auch die Begierde vermehrt, der Ausübung eines Talents, das mir die Natur versagt zu haben schien, von Zeit zu Zeit eifrig nachzuhängen. Ich besuchte die Galerie zu allen vergönnten Stunden, und fuhr fort, mein Entzücken über manche köstliche Werke vorlaut auszusprechen. Ich vereitelte dadurch meinen löblichen Vorsatz, unbekannt und unbemerkt zu bleiben; und da sich bisher nur ein Unteraufseher mit mir abgegeben hatte, nahm nun auch der Galerieinspektor, Rat Riedel, von mir Notiz und machte mich auf gar manches aufmerksam, welches vorzüglich in meiner Sphäre zu liegen schien. Ich fand diesen trefflichen Mann damals ebenso tätig und gefällig, als ich ihn nachher mehrere Jahre hindurch gesehen und wie er sich noch heute erweist. Sein Bild hat sich mir mit jenen Kunstschatzen so in eins verwoben, dass ich beide niemals gesondert erblicke, ja sein Andenken hat mich nach Italien begleitet, wo mir seine Gegenwart in manchen grossen und reichen Sammlungen sehr wünschenswert gewesen wäre.“

⁸⁹³ Vgl. Jan Josef Horemans, *Ein Schuster in seiner Werkstatt*, Gal.-Nr. 1104, allerdings 1778 angekauft und erst ab 1835 in der Galerie. Auch war kein Kerzenlichtbild von Schalcken zu dieser Zeit in der Galerie zu sehen. Es handelt sich also um eine poetische Fiktion.

⁸⁹⁴ Goethe 1948–1960 *Werke*, Bd. 9, S. 322–323: „Die wenigen Tage meines Aufenthalts in Dresden waren allein der Gemädegalerie gewidmet. Die Antiken standen noch in den Pavillons des Grossen Gartens, ich lehnte ab sie zu sehen, sowie alles übrige, was Dresden Köstliches | enthielt; nur zur voll von der Überzeugung, dass in und an der Gemäldesammlung selbst mir noch vieles verborgen bleiben müsse. So nahm ich den Wert der italienischen Meister mehr auf Treu und Glauben an, als dass ich mir eine Einsicht in denselben hätte anmassen können. Was ich nicht als Natur ansehen, an die Stelle der Natur setzen, mit einem bekannten Gegenstand vergleichen konnte, war auf mich nicht wirksam. Der materielle Eindruck ist es, der den Anfang selbst zu jeder höheren Liebhaberei macht.“

Galerie, einzutreten, verbrauchte ich zwei Vormittage in der äusseren, der flämischen, um mich völlig zu beruhigen und mich in gewisser Weise auf die Betrachtung der Geheimnisse, auf die Betrachtung der Wunder des himmlischen Hespriens vorzubereiten.“⁸⁹⁵

In Dresden war Goethe sowohl mit dem Galerieinspektor Riedel wie auch mit dem Direktor Hagedorn ins Gespräch gekommen, die beide ein besonderes Interesse für die nord-europäische Malerei hegten.⁸⁹⁶ In Hagedorns eigener Sammlung bewunderte Goethe etwa ein Werk Herman van Swanevelts, das ihm die Gelegenheit bot, seine Vorliebe für die Landschaftsmalerei als Naturnachbildung und als Ort der Erinnerung zu bekennen.⁸⁹⁷ Die an niederländischen Gemälden reiche Gemäldegalerie zu Düsseldorf sollte diese „Liebhaberei“ Goethes schliesslich noch bestärken.⁸⁹⁸ Angesichts des fulminanten Erfolgs von Winckelmanns *Gedanken* ist Goethes jugendliche Ablehnung der italienischen Schule und der Antiken und seine Vorliebe für niederländische Stücke als eine klare Verweigerung gegenüber dem neuen, international anerkannten, klassizistischen Kanon zu werten.⁸⁹⁹

Über sein damaliges Desinteresse für den italienischen Malereikanon machte sich Goethe allerdings in seiner späteren Autobiografie selbst lustig, indem er ein Spottgedicht Herders auf seinen „kindlichen Kunstenthusiasmus“ in seiner Autobiografie mit abdruckte: So hatte Herder Goethe damit aufgezo-gen, dass ihm aus der Inneren Galerie ausgerechnet Domenico Fettis kleine biblische *Gleichnisse* und nicht die Altarbilder Correggios und Raffaels, die darüber hingen, in Erinnerung geblieben waren (Abbildung 371 und Abbildung 372).⁹⁰⁰ Goethe gibt selbst zu, er sei damals nicht „in den höhern Sinn der italienischen

⁸⁹⁵ Hexelschneider 1993 *Küchelbecker*, S. 64. Ebd., S. 68: „Jetzt stehen wir an der Vortür zum Allerheiligsten.“

⁸⁹⁶ Zu Goethe und Hagedorn siehe Grave 2006 *Kunstkörper*, S. 38–50.

⁸⁹⁷ Goethe 1948–1960 *Werke*, Bd. 9, S. 323: „So sollte mir denn auch, noch kurz vor meiner Abreise, etwas sehr Angenehmes begegnen. Durch die Vermittlung jenes jungen Mannes, der sich wieder bei mir in einigen Kredit zu setzen wünschte, ward ich dem Direktor von Hagedorn vorgestellt, der mir seine Sammlung mit grosser Güte vorwies, und sich an dem Enthusiasmus des jungen Kunstfreundes höchlich ergetzte. Er war, wie es einem Kenner geziemt, in die Bilder, die er besass, ganz eigentlich verliebt, und fand daher selten an anderen eine Teilnahme, wie er sie wünschte. Besonders machte es ihm Freude, dass mir ein Bild von Swanevelt ganz übermässig gefiel, dass ich dasselbe in jedem einzelnen Teile zu preisen und zu erheben nicht müde ward: denn gerade Landschaften, die mich an den schönen heiteren Himmel, unter welchem ich herangewachsen, wieder erinnerten, die Pflanzenfülle jener Gegenden, und was sonst für Gunst ein wärmeres Klima den Menschen gewährt, rührten mich in der Nachbildung am meisten, indem sie eine sehnsüchtige Erinnerung in mir aufregten.“ Siehe dazu Grave 2006 *Kunstkörper*, S. 42–44.

⁸⁹⁸ Goethe 1948–1960 *Werke*, Bd. 10, S. 37: „In der Düsseldorfer Galerie konnte meine Vorliebe für die niederländische Schule reichliche Nahrung finden. Der tüchtigen, derben, von Naturfülle glänzenden Bilder fanden sich ganze Säle, und wenn auch nicht eben meine Einsicht vermehrt wurde, meine Kenntnis ward doch bereichert und meine Liebhaberei bestärkt.“ Vgl. Rudloff-Hille 1972–1975 *Goethe*, S. 42.

⁸⁹⁹ Zu Goethes Winckelmannrezeption siehe Osterkamp 1986 *Apostelzyklus*.

⁹⁰⁰ Goethe 1948–1960 *Werke*, Bd. 9, S. 408: „Noch ein anderes Spottgedicht fällt mir ein, das er mir abends nachsendete, als ich ihm von der Dresdner Galerie viel erzählt hatte. Freilich war ich in den höhern Sinn der italienischen Schule nicht eingedrungen, aber Dominico Feti, ein trefflicher Künstler, wiewohl Humorist und also nicht vom ersten Range, hatte mich sehr angesprochen. Geistliche Gegenstände mussten gemalt werden. Er hielt sich an die neutestamentlichen Parabeln und stellte sie gern dar, mit viel Eigenheit, Geschmack und guter Laune. Er führte sie dadurch ganz ans gemeine Leben heran, und die so geistreichen als naiven Einzelheiten seiner Kompositionen, durch einen freien Pinsel empfohlen, hatten sich mir lebendig eingedrückt. Über diesen meinen kindlichen Kunstenthusiasmus spottete Herder folgen dergestalt: Aus Sympathie / Behagt mir besonders ein Meister, / Dominico Feti heisst er. / Der parodiert die biblische Parabel / So hübsch zu einer Narrenfabel, / Aus Sympathie. – / Du närrische Parabel!“ Vgl. oben Anmerkung 486; Rudloff-Hille 1972–1975 *Goethe*, S. 42.

Schule“ eingedrungen, sondern habe sich an den geistlichen Parabeln erfreut, die jener „Humorist“ Fetti in niederländischer Manier „ganz ans gemeine Leben“ herangeführt habe.⁹⁰¹ Der Klassizist Herder kommentierte dies mit einem gewitzten Vergleich zwischen Goethes Naivität und derjenigen des Malers, der zudem als Verballhornung eines Lehrgedichts daherkommt: So wie Fetti „aus Sympathie“ die biblische Parabel zu einer „Narrenfabel“ parodiert habe, erweise sich – so lässt sich folgern – Goethes Sympathie für diesen Künstler selbst als eine Parodie ästhetischer Anschauung und als eine Narrensicht auf die italienische Malerei.⁹⁰²

Von Goethes späterer Zuwendung zur italienischen Malerei und seinen häufigeren Besuchen auch der Inneren Galerie im Jahr 1810 zeugt hingegen eine Begegnung von kaum verhohlener Erotik zwischen der vierundzwanzigjährigen Malerin Luise Seidler mit dem einundsechzigjährigen Dichter. Die Kopistin beschreibt in ihren Erinnerungen, wie sie sich in einer der Fensternischen versteckt habe, als Goethe in die Innere Galerie eingetreten und auf ihre Kopie der züchtigen *Heiligen Cäcilie* von Dolci (Abbildung 177 und Abbildung 372) aufmerksam geworden sei.⁹⁰³ Er habe ihr geschmeichelt und sie zum Besuch des Botanischen Gartens und einer privaten Kunstsammlung eingeladen. Ihre Kunstgespräche scheinen sich aber dabei auf ihre Frage beschränkt zu haben, warum in der mantegnesken *Verkündigung* eine so profane Schnecke gemalt sei (Abbildung 37 und Abbildung 265).⁹⁰⁴ Anlässlich seines

⁹⁰¹ Ebd.

⁹⁰² Ebd.

⁹⁰³ Seidler 1965 *Erinnerungen*, S. 60–61: „Diese [die Galerie] war damals noch im alten Lokal, dem Stallgebäude am Jüdenhof. Zwei ineinander gebaute, grosse, viereckige Räume, sehr hoch und sehr gut erhalten, mit roten Damasttapeten und parkettierten Fussböden, enthielten die weltberühmten Meisterwerke der Malerkunst. In der äusseren Galerie hingen die Niederländer, Deutsche und Franzosen; die innere war den Italienern und Spaniern eingeräumt. Der Besuch war | nur gegen Eintrittsgeld und nur einer gewissen Anzahl von Personen gestattet; nicht wie jetzt war die Galerie der Rendezvousplatz geselliger Zusammenkünfte. Damals herrschte stets eine heilige Stille in jenen hohen Räumen; die wenigen Kopierenden sassen geräuschlos arbeitend in den Fensternischen, wo man sie kaum bemerkte, während jetzt die Meisterwerke häufig mit Staffeleien und Gerüsten dergestalt verbarrikadiert sind, dass man oft ihren Anblick nicht geniessen kann.“ Ebd., S. 84: „Die Galerie war in diesem Jahre zwei Stunden täglich länger geöffnet; da malte ich dann sonn- und werkstags von morgens früh acht bis abends sechs Uhr.“ Ebd., S. 77–78: porträtiert Goethe in seinem Urbinozimmer und beschreibt seine Sammlung. Dolci (Gal.-Nr. 509).

⁹⁰⁴ Ebd., S. 68–69; Goethe 1929 *Gespräche*, S. 257–258: „Eines Morgens [17. September 1810], während ich auf der Galerie arbeitete, erscholl die Kunde: ‚Er ist da! Er ist auf der Galerie!‘ [...] Aber als die imponierende Gestalt des Dichterfürsten, der trotz seiner einundsechzig Jahre in voller männlicher Schönheit strahlte, am äussersten Ende der Galerie sichtbar wurde, da flog sie [die Schwägerin] ihm doch schnell entgegen. Ich blieb allein, überrascht, verdutzt zurück. In kindischer Verlegenheit darüber, dass mir der Moment entschlüpft war, ihn auch sogleich zu begrüssen, flüchtete ich mich in eine Fenstervertiefung. Hier hörte ich, wie Goethe näher kam und an meiner Staffelei stehenblieb. ‚Das ist ja eine allerliebste Arbeit, diese heilige Cäcilie nach Carlo Dolce!‘ hörte ich ihn sagen. ‚Wer hat sie gemacht?‘ Man nannte ihn meinen Namen; als er ihn erfahren hatte, schaute er um die Ecke und sah mich in meinem Versteck stehen. Ich fühlte das Blut in meine Wangen steigen, als er mir liebevoll die Hand bot. In väterlich-wohlwollendem Tone drückte er seine Freude | aus, mir hier zu begegnen, und ein Talent, von welchem er früher nie etwas gewusst, an mir zu finden. ‚Wo wohnen Sie, mein Kind?‘ fragte er weiter. ‚In der Ostra-Allee, neben dem Botanischen Garten‘, erwiderte ich. ‚Da werde ich Sie besuchen; wir wollen zusammen den Botanischen Garten besehen und diese herrlichen Augustabende recht geniessen. Auch kann ich Ihnen noch manches zeigen; es gibt Privatsammlungen hier, die Sie gewiss noch nicht kennen. Nur wünschte ich nicht, dass davon gesprochen wird‘, fügte er hinzu. Wie beglückt war ich durch diese unerwartete Güte! Als meine Nachbarin bemerkte, dass Goethe später oft in der Galerie auf und nieder wandelte und mit mir über Gemälde sprach, bat sie mich, ihn gelegentlich über die Bedeutung einer Schnecke zu fragen, welche im Vordergrund einer uns gegenüberhängenden *Verkündigung* von Mantegna angebracht war. Ich benutzte einen günstigen Augenblick dazu, als der Dichter am nächsten Morgen wie gewöhnlich die Galerie besuchte. ‚Diese Schnecke ist ein Zierat, meine Freundin, welchen die Laune des Malers hier angebracht hat!

Besuchs im Jahr 1813 schliesslich berichtet, Goethe habe die *Sixtinische Madonna*, Correggios *Nacht*, sowie Werke von Dolci, Tizian, Rubens, Dürer, Leonardo, Michelangelo betrachtet oder erwähnt und dann doch „auf die Bevorzugung des Stilllebens der niederländischen und holländischen – erklärlich durch ihr abgeschlossenes Volksleben –, auf die höhere Bedeutung der niederrheinischen und altdeutschen Schule, die, mit Ausnahme der richtigeren Menschenformen, den italienischen Musterschulen am nächsten stehen“ verwiesen.⁹⁰⁵

Erhalten und editiert sind Annotationen, die Goethe anlässlich seiner Dresdner Galeriebesuche in Begleitung des Malers und Kunstschriftstellers Johann Heinrich Meyer gemacht hat.⁹⁰⁶ Der Wortlaut und die Abfolge der Einträge deuten darauf hin, dass Goethe die deutsche Ausgabe des *Verzeichnisses* von 1771 oder dessen Nachdruck von 1801 benutzt hat; sie stimmen auch mit Notizen überein, die Meyer in Johann August Lehningers *Description de la ville de Dresde* von 1782 vorgenommen hat, welche einen Abdruck des französischen *Catalogue* von 1765 enthält.⁹⁰⁷ Weil das Verzeichnis von 1806 eine andere Nummerierung aufweist, dürften die Einträge während Goethes Aufenthalt von 1790 oder 1794 entstanden sein.⁹⁰⁸ Wie anlässlich seines ersten Galeriebesuchs von 1768 unterzieht Goethe aber, selbst nach der Italienreise, nur die Äussere Galerie einer eingehenden Betrachtung. Unbewusst stellen sie eine Gegenposition zu Winckelmanns *Beschreibung* dar. Fast alle Gemälde der Äusseren Galerie werden von Goethe betitelt und mit kurzen Werturteilen versehen: „nicht übel, artig gruppiert“, „es sind bessere hier“, „schön“, „fürtrefflich“ und so weiter.⁹⁰⁹ Die Konstruktion einer kunst- und später kulturgeschichtlichen Narration anhand des Bestandes lag Goethe, im Vergleich zu Winckelmann, fern, sein Blick war eher der eines Sammlers und Kenners.

Wertet man Goethes Urteile aus, ergibt sich eine deutliche Bevorzugung der Tier- und Stilllebenmalerei Frans Snyders', der Schlachtengemälde des heute wenig beachteten Cortese (Abbildung 237), der ländlichen Szenen von Wouwerman sowie der Gemälde Rembrandts und Holbeins. Positiv erwähnt werden zudem etwa Poussin, Teniers, Dou, Saftleven, van Laer, Lorrain und Cranach. Während er Jordaens' Werke deutlich ablehnt, schwankt sein Urteil hingegen im Fall von van Dyck und besonders von Rubens, was den Geschmacksdebatten der Zeit entspricht, die etwa Wilhelm Heinse und Georg Forster führten.⁹¹⁰ Goethes eher negative Wahrnehmung der Gemälde von Pesne, Celesti, Migliori, Seybold, Schönfeld und Miereveld deutet wiederum darauf hin, dass ihm sowohl die in der Äusseren Galerie ausgestellten italienischen Werke als auch die zeitgenössische Malerei nicht behagten. Obwohl Goethe die Katalognummern sozusagen abhakte, übte er sich im vergleichenden Sehen, das in

– Ich hole Sie heute mit dem Wagen ab, wir fahren zusammen spazieren –, flüsterte er mir dazwischen in aller Schnelligkeit zu; dann fuhr er in seinem vorigen Tone fort: ‚Die Maler haben oft solche Phantasien und Einfälle, denen nicht immer eine tiefere Beziehung zum Grunde liegt.‘ Er beendete nun seine Belehrung, als sei jene Einschaltung gar nicht gemacht worden.“ Siehe zur Schnecke Ettlinger 1978 *Snail*; Brons 2004 *Cossa*.

⁹⁰⁵ Goethe 1929 *Gespräche*, S. 294–295: 11.–16. August 1813, Heinrich Hermann Johann von Hess.

⁹⁰⁶ Goethe 1985–1998 *Galerie*.

⁹⁰⁷ Riedel u. Wenzel 1771 *Verzeichnis*; Riedel 1801 *Verzeichnis*. Vgl. Lehniger 1782 *Description* und Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*. Siehe Rudloff-Hille 1972–1975 *Goethe*, S. 4445. Vgl. Goethe 1985–1998 *Galerie*, S. 1178.

⁹⁰⁸ Riedel 1806 *Beschreibung*.

⁹⁰⁹ Goethe 1985–1998 *Galerie*, S. 288.

⁹¹⁰ Siehe Forster 1979 [1791–1794] *Ansichten*; Heinse 1996 *Gemäldebriege*. Vgl. Elliott 1996 *Heinse*.

der gemischten Hängung angelegt war, fällt komparative Urteile, äusserte Zweifel an der Authentizität und Zuschreibung mancher Werke und nahm selbst dreissig Meter voneinander entfernte Pendants als solche wahr.⁹¹¹

Landschaft als Text – Goethe über Ruisdael

Anlässlich seiner Galeriebesuche im Jahr 1813 verfasste Goethe den Essay *Ruisdael als Dichter* und veröffentlichte ihn 1816. Darin beabsichtigt er, die Rezeption der holländischen Landschaftsmalerei von der blossen Befriedigung des ‚äusseren Sinns‘ auf eine höhere Ebene zu stellen und Jacob van Ruisdael „als denkenden Künstler, ja als Dichter“ zu würdigen.⁹¹² So wie das schlegelsche Gespräch sich von Winckelmanns *Gedanken* distanzierte, kann Goethes Essay wiederum als antiromantisch verstanden werden.⁹¹³ Die drei Gemälde, die er als „Text“ oder Prätext für seine Aufwertung holländischer Landschaftsmalerei wählte, stammten zwar aus der Dresdner Gemäldegalerie, doch lagen sie ihm nur als „wohlgeratene Kopien“ vor, zumal das eine erst ab 1817 – und dies vielleicht auf Anregung eben jenes goetheschen Aufsatzes – in der Galerie ausgestellt wurde.⁹¹⁴ Es handelte sich bei den drei Gemälden um den *Wasserfall vor dem Schlossberg* (Abbildung 165), das *Kloster* (Abbildung 166 und Abbildung 325) und den *Judenfriedhof* (Abbildung 167 und Abbildung 361), die keine Pendants bildeten.⁹¹⁵

Goethe begreift die drei Gemälde, die den ‚inneren Sinn‘ ansprechen sollen, nicht als abstrakte, sondern als konkrete, anschauliche Allegorien menschlichen Daseins, die drei „verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche“ auf den ‚Begriff‘ bringen.⁹¹⁶ Er liest die Details und die Staffage des ersten Gemäldes, die mittelalterliche Festung, den alten Gutshof und das jüngere Dorf, als visuelle Indizien für „die sukzessiv bewohnte Welt“ und das Gemälde als eine simultane, überzeitliche Erzählung der Besiedlung eines Landstrichs.⁹¹⁷ Das zweite Gemälde stellt nach Goethe ebenfalls „im Gegenwärtigen das Vergangene“ dar: Die fischenden Männer, das verfallene Kloster, die langlebige Natur evozieren verschiedene Arten von Dauer und Zeitlichkeit.⁹¹⁸ Goethe interpretiert rein malerische Bildelemente, etwa Steine im Bach oder einen Baumrind, als Spuren aktueller Tätigkeiten sowie althergebrachter Lebensformen mit einem geologischen, botanischen und kulturellanthropologischen Blick und so detailliert und konkret, als handle es sich um eine reale Szenerie und nicht um ein komponiertes Landschaftsgemälde, das malerischen Konventionen folgt. Die in den Bildvordergrund eingesetzte Figur des Malers personifiziere gleichsam die immer wiederkehrende Aktualität der „Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart“, die von der Bildbetrachtung

⁹¹¹ Z. B. Goethe 1985–1998 *Galerie*, S. 290, Nr. 62.

⁹¹² Goethe 1985–1998 [1816] *Ruisdael*. Siehe dazu Bialostocki 1984 *Natur*; Osterkamp 1991 *Buchstabenstile*; Kunst 1997 *Dichter*; Forssman 1999 *Goethezeit*, S. 165–270; Kuhlmann-Hodick 2005 *Ruisdael*; Grave 2003 *Gegenwart*. Zu Goethe und Landschaftsmalerei siehe Miller 1994 *Dichter*.

⁹¹³ Siehe Büttner 1994 *Romantik*.

⁹¹⁴ Demiani u. Schweickart 1817 *Verzeichnis*, S. 29, Nr. 143.

⁹¹⁵ *Wasserfall* (Gal.-Nr. 1495; vgl. Ebd., Nr. 143), *Kloster* (Gal.-Nr. 1494; Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*, Äussere Galerie, Nr. 331) und *Judenfriedhof* (Gal.-Nr. 1502; ebd., Äussere Galerie, Nr. 548).

⁹¹⁶ Goethe 1985–1998 [1816] *Ruisdael*, S. 632. Zu Goethes evolutionshistorischen Interessen siehe Proß 2000 *Evolution*.

⁹¹⁷ Ebd.

⁹¹⁸ Goethe 1985–1998 [1816] *Ruisdael*, S. 633. Vgl. Anja Petz in: Schulze 1994 *Goethe*, S. 20–22, Nr. 3.

ausgehe.⁹¹⁹ Das dritte Gemälde sei hingegen „allein der Vergangenheit gewidmet“: Die Ruine und besonders die verfallenen Grabmäler deuteten auf ein „Mehr-als-Vergangenes“, sie verkörperten die Vergänglichkeit menschlichen Endlichkeitsbewusstseins selbst.⁹²⁰ Der fingierten Raumentiefe fügt Goethe demnach durch seine Bildbeschreibungen eine erzählerische ‚Zeittiefe‘ hinzu.

Ruisdaels Landschaftsgemälde sind durch ihre sinnlich konkretisierte, „vollkommene Symbolik“ für Goethe nicht blosser Abbilder der sichtbaren Natur, sondern poetische Darstellungen oder ‚Texte‘, die den Begriff der Natur und des menschlichen Daseins als Landschaftsgemälde visualisieren.⁹²¹ Während Goethe seinen früheren Zugang zur niederländischen Kunst selbst als eine Faszination für die charakteristische Nachahmung der sichtbaren Alltagswelt beschrieben hatte, die ihn dazu verleitete, die Welt als Gemälde zu betrachten, versucht er nun mittels der Allegorisierung die Landschaftsmalerei als eine erzählerische Visualisierung von natürlichen und menschlichen Zusammenhängen, des menschlichen Daseins in der Welt, auf eine philosophische Ebene zu heben. So wie Ruisdaels Landschaften malerische Darstellungen und Deutungen des ‚Buchs‘ der Natur seien, funktioniert Goethes Essay als entsprechende dichterische Beschreibung und Interpretation der Gemälde: Der Maler wird zum Dichter und Naturphilosophen, und der Dichter wird, wenn nicht zum Maler, so doch zum Galerieinspektor, Cicerone und Kenner, der die Bilder neu ordnet und in Sprache umsetzt.

Diese Deutung der koloristischen Landschaftsmalerei als konkrete Allegorie ist als eine gezielte, konstruktive Kritik an Winckelmanns Forderung nach einer rationalistischen Allegorik und einer Reduktion der Malerei auf *disegno* und ethisch interpretierte Körperkontur zu werten. Goethes imaginierte Zusammenstellung von drei Gemälden Ruisdaels aus der Dresdner Galerie ist darüber hinaus vor dem Hintergrund des ersten Bildvergleichs zu sehen, den die Schlegel in *Die Gemälde* 1799 anstellten. Zu Anfang ihres Dialogs vergleichen sie Rosas *Waldlandschaft mit drei Philosophen* (Abbildung 168) mit Lorrains *Küstenlandschaft mit Arkis und Galatea* (Abbildung 169) und Ruisdaels *Jagd* (Abbildung 170) miteinander, als seien sie benachbart, wobei nur die ersten beiden auf derselben Wand ausgestellt waren (Abbildung 327 und Abbildung 323).⁹²²

So beantwortet der Maler ‚Reinhold‘ im schlegelschen Dialog die lessingschen Zweifel des Klassizisten ‚Waller‘, ob Landschaftsmalerei die Erhabenheit der Natur überhaupt darzustellen vermöge, damit, dass die Malerei die Erscheinung der Dinge wiedergebe und Grösse eine Frage der Proportionen sei.⁹²³ ‚Louise‘ entgegnet ‚Waller‘ mit einem passenden Stück ‚beschreibender Poesie‘ über Rosas beseelte *Waldlandschaft* (Abbildung 168): „Alles ist auch hier des Geistes voll, alles ist rege.“⁹²⁴ Die drei kleinen philosophierenden Gestalten korrespondierten farblich und gestalterisch mit der erhabenen wirkenden, bewegten Natur und luden zu einer „näheren Gemeinschaft mit ihr“ ein, sodass

⁹¹⁹ Goethe 1985–1998 [1816] *Ruisdael*, S. 635.

⁹²⁰ Ebd.

⁹²¹ Ebd., S. 636.

⁹²² Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 26: „Ich sah drey Landschaften neben einander, von Salvator Rosa, Claude Lorrain und Ruisdael.“

⁹²³ Ebd., S. 24: „Waller. [...] Alle Landschaftsmahlerey ist doch nur eine Art von Miniatur.“ Ebd., S. 25: „Reinhold. [...] Die Mahlerey unternimmt ja nicht die Gegenstände abzubilden, wie sie sind, sondern wie sie erscheinen.“

⁹²⁴ Ebd., S. 27.

die Betrachterin, die gleichsam in das Bild tritt, sich „in der Gesellschaft einer begeisterten Seele“ wähnt.⁹²⁵ Die drei Figuren seien „eins mit dem Ganzen“ der sie umgebenden Natur, und die *Waldlandschaft*, die „die Wirkung eines historischen Gemäldes“ habe, ergibt schliesslich ein Spiegelbild der drei schlegelschen Dialogpartner am Elbufer, die sich über die Naturdarstellung unterhalten.⁹²⁶

Im Vergleich dazu erscheint ‚Louise‘ die neapolitanische *Küstenlandschaft* Lorrains (Abbildung 169) gemässigter und harmonischer. Sie verführt die Betrachterin jedoch weniger dazu, sich in die gemalte Natur hinein zu versetzen, über die ein „durchsichtiger Schleyer“ gemalter Luft gelegt sei; doch schaffe die malerische Ferne und Weite eine eigene Beseeltheit.⁹²⁷ Ruisdaels *Jagd* (Abbildung 170) zeige eine dürftigere Natur, doch mit grosser Wahrheit.⁹²⁸ Im Vergleich zu Lorrain verzaubere er nicht „lieblich die Sinne“, und Rosa rede „lebendig zum Geiste“.⁹²⁹

Durch die Bildbeschreibung verwandelt ‚Louise‘ die Landschaft in ein Gemälde und die Gemälde in Landschaften, wie dies auch der junge Goethe praktiziert hatte.⁹³⁰ Der Maler ‚Reinhold‘ ergreift die Gelegenheit, sich gegen eine Korrespondenz, mechanische Übersetzung oder „blosse Abschrift“ von Natur in Kunst und für die künstlerische ‚Verbesserung‘ der Natur auszusprechen. Damit wird Winckelmanns Argument für die Idealisierung des menschlichen Körpers in der Historie für die Aufwertung der nicht allegorischen Landschaft umgenutzt. Vor allem leihe der Künstler mittels seiner Werke seinen ‚erhöhten Sinn‘, seine durch Übung verfeinerten Sinne den Beschauern, deren Blick durch das tägliche Geschäft materialistisch und stumpf geworden sei: „Er lehrt uns sehen.“⁹³¹ Die Malerei soll nicht allein die Natur, sondern eigentlich „den Schein idealisieren“: „In der Wirklichkeit gewöhnen wir uns, über ihn weg, oder durch ihn hindurch zu sehen: Wir vernichten ihn gewissermassen unaufhörlich. Der Mahler giebt ihm einen Körper, eine selbständige Existenz ausser unserm Organ: Er macht uns das Medium alles Sichtbaren selbst zum Gegenstande.“⁹³² Wenn die Malerei, besonders die Landschaftsmalerei, in der das „blosse Phänomen“ zum Sujet wird, die Sprache des Sehens vorführen soll, so muss es auch verschiedene Stilllagen des Malens geben: Rosa, der „grösste Mahler schauerlicher Wüsteneyen“, wie er in den schlegelschen *Fragmenten* heisst, erscheint als ein „feuriger Lyriker“, während eine bisher nicht identifizierte neapolitanische Vedute des Zeitgenossen Jakob Philipp Hackert in ihrer mimetischen Naturabbildung, die die Malerei als Medium vergessen lässt, wie mit der von Algarotti gepriesenen *camera obscura* erstellt scheint und „das Grosse in einer netten Verkleinerung“,

⁹²⁵ Ebd., S. 27–28.

⁹²⁶ Ebd., S. 27: „die Bewegung [der Natur], die ich erblicke, ist erhabnes Leben, nicht wildes Gemüth“; „hast du dich hier einheimisch gemacht, so bist du in der Gesellschaft einer begeisterten Seele“.

⁹²⁷ Ebd., S. 28–29: „Die ganze Luft ist | mitgemahlt: Kein Gegenstand steht nackt da, ihr durchsichtiger Schleier ist über ihn geworfen. [...] Es ist aber in der Natur dieser Landschaft, dass man in sie hinausblickt, ohne in und auf ihr zu wohnen. [...] Eine solche Ferne scheint doch niemals einsam, das Leben des Unbeseelten webet über ihr, das wiederum Seele aus sich selber schafft.“

⁹²⁸ Ebd., S. 30: „Ruisdael kannte nur eine einseitige Natur, allein in dieser hat er eine Wahrheit, die jedes Mal wieder innig aus ihm selbst hervorzugehen scheint.“

⁹²⁹ Ebd., S. 31.

⁹³⁰ Ebd., S. 31: „seit ich mich mit diesen Dingen viel beschäftige, sehe ich eine wirkliche Gegend mehr als Gemälde, und ein Landschaftsstück suche ich mir zu einer wahren Aussicht zu machen“.

⁹³¹ Ebd., S. 32.

⁹³² Ebd., S. 33.

also ohne „Eindruck von Grösse und erhabenem Reiz“, wiedergebe.⁹³³ Von dieser Rezeptionshaltung aus betrachtet dürften die Dresdner Veduten Bellottos, die weiter ihrer Präsentation in der Galerie harrten, kaum mehr als technisch perfekter Budenzauber erschienen sein. Das Auge sei keine Dunkelkammer, sondern die Eindrücke seien „unser eignes Werk“, heisst es zu Anfang des Dialogs, und: „Die Malerey unternimmt ja nicht die Gegenstände abzubilden wie sie sind, sondern wie sie erscheinen.“⁹³⁴

Goethes konzeptionelle Anleihen bei den Schlegel sind offensichtlich, und erst im intertextuellen Vergleich wird seine eigene Position deutlicher. Nachdem er sich in jungen Jahren einerseits von der erhabenen und religiösen Wirkung des Musentempels hatte überwältigen lassen, um andererseits seine antiwinckelmannsche Vorliebe für den Naturalismus der nordischen Schule zu entwickeln, stellt er im Essay über Ruisdael eine mediale Reflexion über die niederländische Landschaft als kulturgeschichtliche Erzählung an, die sich aus einer anderen, ja entgegengesetzten Richtung an Winckelmanns kulturphilosophische Ansprüche nähert, der als Ziel der Malerei „die Vorstellung unsichtbarer, vergangener und zukünftiger Dinge“ betrachtete.⁹³⁵ Wie die Schlegel thematisiert Goethe an der Landschaftsmalerei das Wechselverhältnis und den dreifachen *paragone* zwischen der paradigmatischen Natur, der Malerei und der Dichtung als ein ästhetisches Problem der Übersetzung von einem Medium in das andere. Das unikonografische Landschaftsgemälde bietet an, als rein visueller ‚Text‘ betrachtet zu werden, der zu einem sinnlichen ‚Begriff‘ der Natur verhilft und dem die adäquate dichterische Bildbeschreibung zur Sprache verhilft. Die fiktive Auswahl und Zusammenstellung einer Bilderreihe aus dem bunten Fundus der Dresdner Galerie ist als eine Replizierung der schöpferischen *electio* und Verdichtung zu verstehen, die die besprochenen Maler in ihren Naturdarstellungen vornehmen: Die Bildbeschreibungen lehren das Lesen der Bilder. Die Gemädegalerie, real oder imaginiert, wird schliesslich zur zweiten Natur, an der sich das dichterische Auge übt.

Goethes Ansichten stimmen weitgehend mit denen des Malers ‚Reinhold‘ überein, die sich von denen des Kantianers ‚Waller‘ absetzen. Allerdings distanzieren sie sich zudem von denen ‚Louisens‘: Während ihre Auswahl der Gemälde zwar Goethes Geschmack trifft, wie man seinen Katalognotizen von 1794 entnehmen kann – Lorrains Gemälde ist „eins der schönst gedachten“ und Ruisdaels „vortrefflich und das beste von diesem Meister allhier“ –, liegt der Unterschied bei der Bewertung in der Landschaft Rosas, für die sich ‚Louise‘ begeistert und die Goethe weniger schätzt – „Gut tokkiert. Keins seiner besten.“⁹³⁶ Eine andere nennt er gar „mittelmässig“.⁹³⁷ Der wilden Manier Rosas und der schwärmerischen Kunstbetrachtung ‚Louisens‘ – sei sie ‚romantisch‘ zu nennen oder nicht – und ihrer Kunstrezeption

⁹³³ Ebd., S. 37. Vgl. hingegen Algarotti 1791–1794 *Pittura*, S. 121–126: Lob auf die *camera ottica* für die Naturnachahmung. Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*, S. 225: „Die einförmigste und flachste Natur erzieht am besten zum Landschaftsmaler. Man denke an den Reichthum der Holländischen Kunst in diesem Fache. Armuth macht haushältersich: Es bildet sich ein genügsamer Sinn, den selbst der leiseste Wink höheres Lebens in der Natur erfreut. Wenn der Künstler dann auf Reisen romantische Szenen kennen lernt, so wirken sie desto mächtiger auf ihn. Auch die Einbildungskraft hat ihre Antithesen: Der grösste Mahler schauerlicher Wüsteneyen, Salvator Rosa, war zu Neapel geboren.“

⁹³⁴ Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 18: „Allein wir werden doch das Recht haben, Eindrücke mitzutheilen, die unser eignes Werk sind?“ Ebd., S. 25.

⁹³⁵ Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*, S. 56: „grösstes Glück [der Malerei] [...] nemlich die Vorstellung unsichtbarer, vergangener und zukünftiger Dinge“.

⁹³⁶ Goethe 1985–1998 *Galerie*, S. 306, Nr. 428 und S. 295, Nr. 196. Ebd., S. 309, Nr. 468.

⁹³⁷ Ebd., S. 291, Nr. 116.

als unmittelbarem ‚Genuss‘ und mühelosem ‚Ergötzen‘ setzt Goethe die bedachte Analyse der ruhigeren Landschaften Ruisdaels gegenüber, während ‚Louise‘ in ihrem Versuch, die unikonografische Landschaftsmalerei als Vorlage für eine Universalsprache des Gemüts vorzustellen, eher Hagedorns Diktum zu folgen scheint: „Die grossen Landschaftler malen nur, was sie fühlen.“⁹³⁸

Vor allem Goethes Verhältnis zu den Werken ein anderes: Indem er drei Gemälde desselben Meisters in eine Reihe stellt und nicht unterschiedliche Maler vermengt, so als lege er drei Reproduktionen aus seiner Sammlung nebeneinander, will er Kennerschaft beweisen, zumal sich auch die Dresdner Hängungen von einer beliebigen Durchmischung der Schulen zu einer Fokussierung auf Oeuvres fortentwickelten, damit nicht alles mit allem, sondern Gleiches mit Gleichem verglichen werde, oder wie es Hagedorn ausdrückte: „Denkende Künstler und Kenner überhaupt, vergleichen die Werke der grössten Künstler mit einander und mit der Natur“.⁹³⁹ Goethe inszeniert den Blick eines philosophisch denkenden Kenners, der sich an den konkreten Allegorien eines malenden Dichters misst. Nicht die poetische Ekphrasis und gefühlsvolle Charakteristik steht im Vordergrund, sondern die detaillierte, vertiefte Bildanalyse. Die naturphilosophisch und anthropologisch anmutenden Betrachtungen und Bilderkundungen wollen nicht eine Beseelung der Landschaft, eine Projektion des Gemüts in das Bild oder eine poetische Vereinigung von Geist und Natur erreichen, sondern eine distanzierte, allgemeingültige Reflexion über das menschliche Dasein und über die Zeitlichkeit anstellen. Weniger um die Wahrnehmung des Sehens als um das Nachdenken über das Sichtbare geht es ihm. Die distanzierte Haltung zu den Werken wird durch die Anschauung von Kopien unterstrichen. Während die Äussere Galerie bei den Schlegel als Vorhof zum Allerheiligsten, der Inneren Galerie mit der *Sixtinischen Madonna*, als ein Vorspiel einer ästhetisch-religiösen Klimax dient, verweilt Goethe bei der niederländischen Landschaftsmalerei, der er eine eigene, nicht religiös oder gar neukatholisch überhöhte, sondern ästhetisch-metaphysische Dimension zuschreibt.

Renaissance des Nordens: Joseph Friedrich von Racknitz' *Geschichte der Künste in Sachsen* (1811)

Die Wiederentdeckung der nordeuropäischen Malerei im Kontext der Dresdner Gemädegalerie manifestierte sich auch in der wissenschaftlichen Kunstliteratur. Der Dresdner Hofmarschall und Naturaliensammler Joseph Friedrich von Racknitz (Abbildung 155 und Abbildung 156), ein Bekannter Goethes, unter anderem für seine Enttarnung des so genannten ‚Schachtürken‘ bekannt, hat sich verschiedentlich um die Dresdner Sammlungen und die Aufwertung der sächsischen Malerschule verdient gemacht.⁹⁴⁰ In seiner 1811 veröffent-

⁹³⁸ Hagedorn 1762 *Betrachtungen*, Bd. 1, S. 370. Vgl. ebd., S. 32. Vgl. z. B. Rittershausen 1785–1786 *Betrachtungen*, S. 65: Landschaft spricht die Empfindung eines jeden an. Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*, S. 15: „Die Malerey macht es einem leichter, sie zu geniessen, sie spricht so unmittelbarer in unsre Sinnenwelt hinein.“ Ebd., S. 17: „[Genuss ist:] Mich der schönen Darstellungen zu erfreuen, mich daran sättigen, sie ganz in mich aufnehmen.“ Ebd.: „Man soll sich ohne Mühe ergötzen, das ist ja die Absicht [des Künstlers].“ Vgl. Herding 1991 *Galerieerlebnis*, S. 265.

⁹³⁹ Hagedorn 1762 *Betrachtungen*, Bd. 2, S. 874: „Denkende Künstler und Kenner überhaupt, vergleichen die Werke der grössten Künstler mit einander und mit der Natur; und ihr forschender Verstand dringt in die Gründe, nach welchen in reizenden wirksamen Stellungen, in der Anordnung und Beleuchtung der grosse Mahler so und nicht anders verfahren ist.“

⁹⁴⁰ Racknitz 1789 *Schachspieler*. Zu Racknitz siehe Bärnighausen u. Çoban-Hensel 2004 *Racknitz*; Marx 1999 *Painting*, S. 3–4.

lichten *Skizze einer Geschichte der Künste besonders der Malerei in Sachsen* unterteilt er die Kunstepochen nach den kurfürstlichen Mäzenen, beginnend mit Moritz von Sachsen, Lucas Cranach dem Älteren und dessen Gemälden in den Dresdner Sammlungen.⁹⁴¹ Hervorzuheben ist besonders Racknitz' Rehabilitation des als verschwenderisch verschrienen Mäzenatentums Augusts III., dem Sachsens goldenes Zeitalter zu verdanken sei, sowie der Hinweis auf den kommenden dritten Band des *Recueil*, der als ein Wunsch nach einer mäzenatischen Kontinuität oder Renaissance gedeutet werden kann.⁹⁴² Unter den zahlreichen deutschen und italienischen Künstlern des augusteischen Zeitalters hebt Racknitz besonders Mengs hervor.⁹⁴³ Durch eine ebenso lange Liste zeitgenössischer Künstler gibt Racknitz hingegen seiner politischen Hoffnung Ausdruck, dass unter König Friedrich August I. eine neue kulturelle Blüte in Sachsen entstehen möge.⁹⁴⁴ Racknitz' Wiederentdeckung 1790 von sechs, 1728 erworbenen Tapisserien der *Apostelgeschichte* nach Raffaels Kartons aus den 1620er Jahren, die später im Fokus der Sempergalerie stehen sollten, ist ebenfalls in diesem patriotischen Licht sowie im Rahmen des Raffaelkultes zu betrachten.⁹⁴⁵ Da man sie fälschlicherweise für Exemplare der ersten Brüsseler *editio princeps* hielt, ja als Geschenke des historisch vorbildlichen Mäzens, Papst Leos X., an Friedrich III., schien sich damit ein Wiederaufleben sächsischer, ja kurfürstlich-katholischer Kulturförderung anzukündigen.⁹⁴⁶

In seinen ebenfalls 1811 erschienenen *Versuchen zur Beurteilung einiger Gemälde der königlich-sächsischen Gemäldesammlung und deren Meister* bemerkt Racknitz, dass durch kriegsbedingte Verarmung das religiös motivierte Mäzenatentum zu Grunde gegangen sei und dass nun die Künstler wegen ihres Einflusses auf Sitten, Religion, Staat, Geschmack, Industrie und Wirtschaft öffentlich zu fördern seien.⁹⁴⁷ Racknitz beginnt seine Betrachtungen

⁹⁴¹ Racknitz 1811 *Skizze*, S. 7: mittlere Geschichte der Kunst in Sachsen beginnt mit Cranach. Ebd., S. 12: Cranachbilder aus der Galerie. Ebd., S. 15–18: zu Moritz als Mäzen.

⁹⁴² Ebd., S. 43–79: zu August III. Ebd., S. 44–46: Verteidigung des augusteischen Mäzenatentums gegen Vorwurf der Verschuldung. Ebd., S. 50: der dritte Band des *Recueil* werde seit zwanzig Jahren fortgesetzt. Ebd., S. 52: goldenes Zeitalter.

⁹⁴³ Ebd., S. 79–80: Bacciarelli, Besler, Boehm, Böhme, Bornemann, Canaletto, Dietrich, Dinglinger, Grone, Hutin, Kern, Kindermann, Mengs, Müller, Oeser, Palco, Riedel, Roos, Rotari, Schön, Servandoni, Thiele, Torelli, Wagner.

⁹⁴⁴ Ebd., S. 82–108: Friedrich August I. Ebd., S. 43–79: Bach, Camerata, Cattari, Canale, Casanova, Castelli, Freystein, Friedrich, Gareis, Hagedorn, Hausmann, Hofmann, Internari, Krisch, Kaaz, Klass, Lenz, Mechau, Milhauser, Oesterreich, Schenau, Thiele, Weidmüller.

⁹⁴⁵ Zu den Tapisserien siehe Woermann 1908 *Katalog*; Emmrich 1961 *Tapeten*; Puhlmann 1996–1997 *Bildteppiche* (Gal.-Nr. 2477–2482). Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/14: die 1790 wieder gefundenen Tapisserien nach Raffael seien von Leo X. an den Kurfürsten von Sachsen geschenkt worden; sechs Tapisserien nach Entwürfen Cranachs werden genannt (vgl. Gal.-Nr. 2473–2476). Vgl. Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/1, Fol. 56 R.: 16. November 1731, in London werden acht Kartons der *Apostelgeschichte* angeboten, von Giulio Romano gemalt.

⁹⁴⁶ Racknitz 1811 *Skizze*, S. 87: „Die nach Dresden gesendeten Stücke waren nach und nach ganz in Vergessenheit gekommen, bis sie endlich vor einigen Jahren durch den damaligen Hausmarschall, ietzigen Ersten Hof-Marschall, Freyherrn zu Racknitz, wieder entdeckt wurden“. Ebd., S. 80: Casanova habe in einer Vorlesung gesagt, Kardinal Albani habe ihm versichert, dass Leo X. die Tapisserien nach Dresden geschickt habe; Racknitz habe sie daraufhin gesucht, „und fand auch die Tapeten wirklich, theils aufgemacht in einigen Zimmern des Schlosses, wo sie natürlich durch Zeit und Lichterdampf ziemlich unscheinbar geworden waren, theils noch ganz neu in der Garde-Meuble Kammer, bis auf ein Stück, das nicht zu finden war“; daraufhin wurden sich Inspektor Lechner gereinigt und auf Bilderrahmen gespannt.

⁹⁴⁷ Rackwitz 1811 *Versuche*, S. 14: „wir sind nicht mehr in den Zeiten, wo durch die Religion reiche Leute veranlasst werden, ansehnliche Summen auf Kunstwerke zu wenden. Alle Länder verarmen durch die immerwährenden Kriege“.

mit dem damals Bellini zugeschriebenen *Christus* (Abbildung 140), der für ihn, obwohl von ‚trockener‘ Manier, durch den Transfer van eyckscher Öltechnik den Anfang der italienischen Malerei markiert.⁹⁴⁸ Zudem wird Bellini unter augenscheinlicher Verwendung der winckelmannschen Begrifflichkeit, jedoch aus romantischer Perspektive zum Präraffaeliten gemacht: „Der Gegenstand ist simpel, erhaben und schön, und der Darstellung eines griechischen Künstlers aus dem Alterthume würdig.“⁹⁴⁹ Wichtiger noch ist Racknitz’ deutliche Neubeurteilung der nordeuropäischen Malerei. Ausdrücklich beklagt er die gängige Italophilie der Kunstliebhaber, die mit einer unberechtigten Geringschätzung der niederländischen Schule einhergehe, die den Galeriebesuchern doch Heiterkeit, Erholung und Ruhe schenke.⁹⁵⁰ Racknitz unterwirft Gemälde der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts wie etwa von Bartholomeus van der Helst, Caspar Netscher und Govaert Flinck einer eingehenden Betrachtung.⁹⁵¹ Dass Racknitz damit für einen neuen bürgerlichen Geschmack eintritt, wird durch seine Bemerkung deutlich, dass die französischen Maler Watteau und Lancret nicht mehr beliebt seien, wohingegen er etwa die Bamboccianti lobt und auf die Tiermalerei eingeht.⁹⁵² Des Weiteren schliesst er sich der bekannten Kritik am Eklektizismus des augusteischen Hofmalers Dietrich an.⁹⁵³

‚Verbreitung nützlicher Kenntnisse‘: die Auflösung des königlichen niederländischen Kabinetts (1814–1825)

Es gilt nun, die Rezeption des in der Kunstliteratur zu beobachtenden neuen Interesses für die nordeuropäischen Schulen in der Präsentation der Werke in der Dresdner Galerie und ihren Zusammenhang mit einer Öffnung der Galerie für das allgemeine Publikum zu untersuchen. Erst 1817 ergab sich eine sichtbare Veränderung in der Hängung der Gemälde, wie Carl Friedrich Demiani im *Neuen Sach- und Ortsverzeichnis* (Abbildung 137) erläutert.⁹⁵⁴ In der *Vorerinnerung* heisst es, König Friedrich August I. habe angeordnet, das Privatkabinett niederländischer Malerei Augusts III. – jenes von Guarienti inventarisierte *gabinetto di sua maestà* –, das seit dem Tod des Monarchen 1763 in Kisten verschlossen aufbewahrt wurde, der Äusseren Galerie einzuverleiben und gleichzeitig auch minderwertige Stücke aus dieser zu entfernen.⁹⁵⁵ Die Neuhängung, dank der die Äussere Galerie um 181 Stück angewachsen

⁹⁴⁸ Ebd., S. 1–20.

⁹⁴⁹ Ebd., S. 11.

⁹⁵⁰ Ebd., S. 3: „Die Freude, in der königl. sächsischen und anderen Gemäldesammlungen erhabene Gegenstände in den Werken grosser und berühmter Meister der italienischen Schule zu betrachten, ist sehr oft mit der kleinen Eitelkeit verbunden, man habe nur für solche Gefühl, und ist Ursache, dass die so schönen und interessante Gemälde der niederländischen Schule mit einer Art von Gleichgültigkeit und Geringschätzung behandelt werden.“

⁹⁵¹ Ebd., S. 1–11: ‚van der Helst‘, heute Ludolf de Jongh, *Junge Frau mit ihrem Töchterchen* (Gal.-Nr. 1805), nach Racknitz eines der besten Porträts der Sammlung. Ebd., S. 1–10: Caspar Netscher. Ebd., S. 1–8: Govaert Flinck. Ebd., S. 1–14: Gottfried Kneller.

⁹⁵² Ebd., S. 5. Ebd., S. 1–24: Tiermalerei.

⁹⁵³ Ebd., S. 1–8.

⁹⁵⁴ Demiani u. Schweickart 1817 *Verzeichnis*; Demiani u. Schweickart 1817 *Catalogue*, französische Ausgabe; Demiani u. Schweickart 1819 *Verzeichnis* und Demiani u. Schweickart 1822 *Verzeichnis*, unverändert.

⁹⁵⁵ Vgl. Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 22, Heft 3, Fol. 6 V. (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. VIIa, Nr. 14, Kriegsverlust): „Catalogue des tableaux du cabinet du feu roi. 371 Stück“. Guarienti 1750 *Catalogo*: 268 Stück.

und nun einzelne Stücke besser sichtbar mache, habe der Generaldirektor und Oberkammerherr Johann Georg Freiherr von Friesen unterstützt. Weil die Gemälde weder nummeriert noch beschriftet seien, habe man für das interessierte Publikum Hängepläne unter die jeweilige Abteilung angebracht – vermutlich so, wie sie noch in der Vedute von 1830 zu erkennen sind (Abbildung 33). Der Grund, warum bei dieser Gelegenheit „die Gemälde nicht in chronologischer Ordnung und nach Schulen aufgestellt“ worden seien, habe darin gelegen, dass das Lokal dafür „Zimmerabtheilungen und minder hohe Säle“ benötigen würde.⁹⁵⁶

Demianis Neuerungen läuteten eine neue Epoche für die Galerie ein, hatte doch Johann Anton Riedel noch 1806 behaupten können, dass die Gemälde „auf eine für das Auge des Beobachters sehr bequeme Art, aufgemacht und gut beleuchtet“ seien.⁹⁵⁷ Von den lange

⁹⁵⁶ Demiani u. Schweickart 1817 *Verzeichnis*, „Vorerinnerung“, unpaginiert: „Es war noch ein Privat-Cabinet von einer bedeutenden Anzahl vortrefflicher niederländischer Gemälde vorhanden, welches König August der Dritte stets in seinen Zimmern aufgestellt hatte; seit dem Tode dieses erhabenen Monarchen | war solches fast immer in Küsten gepackt, bis Sr. Majestät der jetzt regierende König Friedrich August [I.], im vorigen Frühjahr befahl, auch diese Sammlung an Stelle minder wichtiger Gemälde der Königlichen Gallerie einzuverleiben. Bei dieser Gelegenheit wurden noch mehr Veränderungen im Ganzen vorgenommen, wodurch viele Gemälde an ihren jetzigen Plätzen vielleicht gewonnen haben, welches die Kunstfreunde der Liebe zur Sache dem jetzigen General-Director aller Kunstkabinette, Oberkammerherrn [Hermann] Freiherrn von Friesen, Excellenz, verdanken, der stets bereit ist jeden guten Vorschlag anzuhören und zu unterstützen. Durch diesen Zuwachs von vortrefflichen Kunstwerken und die dadurch veranlasste Veränderung wurde nun ein neues Orts- und Sachverzeichnis nöthig, | welches dem Künstler und Kunstfreunde als Leiter bei Besuchung der Gallerie dienen soll. Denn ob zwar die königliche Gallerie als eine nicht ganz öffentliche Anstalt dem Publikum nicht unbedingt offen steht, sondern der Vorschrift gemäs, nur in Begleitung des Inspectors der Genuss der Beschauung derselben gestattet ist, so ist es doch höhern Orts, den Inspectoren nie untersagt worden, gebildeten Fremden und hiesigen Kunstfreunden, jederzeit, wenn die Gallerie eröffnet ist, den Eingang und Genuss, unter denen am Eingange aufgestellten und zu befolgenden Verordnungen zu erlauben; und dieses ist auch, wie die Erfahrung gelehrt hat, stets mit aller Zuvorkommenheit geschehen. Für diese die Gallerie besuchenden Fremden und hiesigen Kunstfreunde also, ist dieses Verzeichnis vorzüglich bestimmt, welches, ohne die Werke selbst nach ihrem | Kunstwerthe zu beurteilen, nur so viel möglich, die Meister, und den Gegenstand der Gemälde, so wie den Ort bezeichnet wo sie gegenwärtig aufgestellt sind. Da die Gemälde selbst nicht mit Nummern bezeichnet, sondern in gewissen Abtheilungen aufgestellt sind, so sind zur Erleichterung des Auffindens, die Abtheilungen unten an der Boiserie angemerkt, wodurch jedes Gemälde leicht zu finden sein wird. Die Ursache warum die Gemälde nicht in chronologischer Ordnung und nach Schulen aufgestellt sind, wird der Kenner leicht einsehen wenn er das Locale betrachtet. Zu einer solchen Ordnung gehörten Zimmerabtheilungen und minder hohe Säle.“ Vgl. Schumann 1829 *Dresden*, S. 193: „Eine beträchtliche Anzahl trefflicher Gemälde niederländischer Meister, die früher in den Zimmern Augusts III. sich befanden, seit dessen Tode aber fast immer eingepackt geblieben waren, wurden im Jahre 1817 der Gallerie einverleibt, und mehrere Bilder entfernt, die seitdem ihren Platz in dem Gemälde-Saale auf dem Brühl’schen Garten erhielten. Dieser Zuwachs [...] gab Anlass zu verschiedenen Veränderungen in der äussern Anordnung der Sammlung, und es wurden die Abtheilungen an den Wänden der Säle und die Fensterpfeiler, wo die Gemälde auf grünem Damast hängen, mit Bezeichnungen versehen, auf welche sich das Verzeichnis bezieht.“

⁹⁵⁷ Riedel 1801 *Verzeichnis, Vorbericht*, unpaginiert: „Um diesen herrlichen Schatz der trefflichsten Malereyen recht würdig aufzustellen, liess er [August III.] das erste Stockwerk des grossen Stalls erbauen, wo diese Gallerie in den schönen grossen Sälen aufgestellt wurde, in welchen sie noch befindlich ist. Diese schönen Gemälde sind auf eine für das Auge des Beobachters sehr bequeme Art aufgemacht, und durch die Sorgfalt des jezigen sehr geschickten Herrn Inspektors Riedel, alle sehr wohl erhalten.“ Riedel 1806 *Beschreibung, Vorerinnerung*, unpaginiert: „Er [August III.] war es auch, der diesen trefflichen Kunstschatz recht würdig aufzustellen, das erste und zweyte Stockwerk des grossen Stallgebäudes (ehedem die Redoutensäle) zu einem einzigen Stockwerk durchbrechen und zu der Höhe von 18 Ellen [10,2 Meter] erweitern liess. Hier wurden nun die Gemälde ganz dieses schönen Platzes würdig, in mehreren Sälen in egalen gut vergoldeten Schnitz-Rahmen aufgestellt, so, dass sie nunmehr die gegenwärtige Galerie bildeten, deren ausgebreiteter Ruf von jedem Kenner als die vollkommenste Wahrheit noch itzt verbürgt

vorherrschenden altmodischen, höfischen Dresdner Verhältnissen legt die Jugenderinnerung des Berliner Antiquars Gustav Parthey an einen Galeriebesuch von 1812 beredtes Zeugnis ab: „Auch die Bildergalerie ward als Privateigentum des Königs betrachtet; sie befand sich in einem Seitenflügel des Schlosses; man musste einen öden Hof voller Pferdeställe durchschreiten und eine ausgetretene steinerne Treppe hinanklettern, dann gelangte man an eine hohe verschlossene Tür, die nur gegen ein Eintrittsgeld von einem Dukaten sich öffnete. Dieser wurde ein für alle Mal für jede fremde Gesellschaft entrichtet und kam bei dem Gehalte des Galeriedirektors mit in Anrechnung. Da die Einheimischen diese Ausgabe scheuten, so waren die Schätze der Galerie bei dem Dresdner Publikum fast ganz unbekannt. Mein Vater entrichtete jedoch den Dukaten, um uns diesen seltenen Genuss zu verschaffen, allein wir waren nicht reif dafür und wurden von der Masse der Bilder förmlich erdrückt.“⁹⁵⁸

Die Umgestaltung von 1817 war, wie ein Erlass des Generalgouvernements an Friesen belegt, bereits im Mai 1814 eingeleitet worden. In diesem Zusammenhang war nicht nur erwägt worden, weitere Räumlichkeiten der Galerie und angrenzender Bauten zu nutzen, sondern auch, „spanische Wände“ in den Sälen aufzustellen, um die Hängefläche zu vergrößern, wie dies Vitzthum von Eckstädt bereits 1771 vorgeschlagen hatte.⁹⁵⁹ Bei dieser Gelegenheit sollte auch „eine zweckmässigere Ordnung dieser Kunstwerke nach den verschiedenen Schulen“ versucht werden.⁹⁶⁰ Die Betrachtung der Dresdner Sammlungen sei „zu Verbreitung nützlicher Kenntnisse, zum Fortschritt der Wissenschaften u. Künste u. zur Beförderung des guten Geschmacks“ dienlich, expliziert ein weiteres Dokument des Generalgouvernements.⁹⁶¹ In seinem Gutachten empfahl Friesen unter anderem, das „sogenannte Holländische Cabinet, welches König August III. im Schloss hatte“, in die Galerie zu integrieren.⁹⁶² Der zuständige Architekt Jakob Josephus Seydelmann teilte die Meinung, dass eine Hängung nach Schulen mangels Räumlichkeiten nicht möglich sei und dass die jetzige zufrieden stellend sei, wenn nicht grossformatige Gemälde der italienischen und französischen Schule zwischen den niederländischen und deutschen Stücken der Äusseren Galerie hingen.⁹⁶³

Die Forderung nach einer neuen, kunsthistorischen Kriterien genügenden Präsentation scheint, wie das *Verzeichnis* von 1817 verrät, eine öffentliche gewesen zu sein, und ihre erste Formulierung findet sich bereits 1814, also während der preussischen Gefangenschaft König Friedrich Augusts I. und unter dem russischen Generalgouvernement von Fürst Nikolai Grigorjewitsch Repnin-Wolkonski, der die Dresdner Sammlungen sowie beispielweise auch den Grossen Garten dem allgemeinen Publikum zugänglich machte.⁹⁶⁴ Die 1817 vorgenommenen Veränderungen in der Galerie richteten sich denn auch an das Publikum und legen so Zeugnis von einer neuen Öffentlichkeit der Sammlung ab. Vergleicht

wird. So eingerichtet, sieht man diese Galerie noch itzt, und die Gemälde sind auf eine für das Auge des Beobachters sehr bequeme Art, aufgemacht und gut beleuchtet.“ Riedel 1807 *Description*, französische Ausgabe. Riedel 1812 *Gemäldegalerie* und Riedel 1815 *Gemäldegalerie*, *Vorerinnerung* unverändert.

⁹⁵⁸ Parthey 1871 *Jugenderinnerungen*, Bd. 1, 294; Jäckel 1990 *Dresden*, S. 75.

⁹⁵⁹ Siehe Dokument unten *I. Weisung an Friesen*.

⁹⁶⁰ Ebd.

⁹⁶¹ Siehe Dokument unten *II. Weisung an Thormeyer*.

⁹⁶² Siehe Dokument unten *III. Gutachten von Seydelmann*.

⁹⁶³ Ebd.

⁹⁶⁴ Heres 1987 *Lindenau*: 1814, Generalgouverneur Repnin schlägt Öffnung aller Sammlungen für das Publikum vor, doch nur die Antiken- und die Gemäldesammlung werden zwei Stunden pro Woche geöffnet, weil die anderen Sammlungen in schlechtem Zustand sind.

man die 1. Abteilung der Äusseren Galerie in den beiden Hängungen von 1765 (Abbildung 321) und 1817 (Abbildung 138), lässt sich in den mittleren und kleinen Formaten, deren Position sich nicht immer präzise ermitteln lässt, eine numerische und ästhetische Verdichtung erkennen. Zum Beispiel stammte Wouwermans hochwertige *Hirschjagd am Fluss* aus dem königlichen Kabinett, wohingegen Bourguignons mässige *Türkenschlacht* aussortiert wurde.⁹⁶⁵ Die neue Aneinanderreihung etwa von mehreren Landschaften Ruisdaels in der Äusseren Galerie wurde nicht nur zur Herstellung eines Oeuvrezusammenhangs eingeführt, sondern dürfte auch auf eine Rezeption von Goethes *Ruisdael als Dichter* zurückgehen, die drei Gemälde literarisch nebeneinander hängt und betrachtet, zumal zwei der von ihm analysierten nun als Pendants ausgestellt wurden, von denen eines im Katalog, Goethe folgend, „dieses schöne dichterische Gemälde“ genannt wird.⁹⁶⁶

Die überschüssigen Galeriegemälde wurden zusammen mit den Veduten von Thiele und Bellotto, die bis dahin nie ausgestellt worden waren, in die brühlsche Galerie (Abbildung 125) gebracht, die seitdem ‚Dublettengalerie‘ hiess und die später zudem für die jährlichen Akademieausstellungen genutzt wurde.⁹⁶⁷ Mit jenen Veduten, ja Repräsentationen königlich-kurfürstlicher Machttopografie, die nun als historische und landesgeografische Dokumente umgedeutet und aufgewertet wurden, konstituierte sich auf Lindenaus Betreiben eine „Sammlung vaterländischer Prospekte“, die Friedrich Matthäi 1834 beschrieb.⁹⁶⁸ Mit der Auflösung des königlichen Gemäldekabinetts 1817, die allerdings schon 1767 überlegt worden war, gingen die augusteische Epoche und die fürstlich-repräsentative Sammlungsidee zu Ende.⁹⁶⁹ Die Präsentation sowohl der zweiten Galeriegarnitur als auch der sächsischen Prospekte ist als das Ergebnis eines neuen bürgerlichen, staatlichen und nationalen Kulturbewusstseins zu verstehen, das wenige Jahre später zu der Umwandlung der Sammlungen in ein Hausfideikommiss führen wird.

⁹⁶⁵ Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 3 V., Nr. 44, Gal.-Nr. 1449. Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*, S. Nr. 7, Gal.-Nr. 750

⁹⁶⁶ Demiani u. Schweickart 1817 *Verzeichnis*, S. 29: Nr. 143 (Gal.-Nr. 1495), Nr. 144 (Gal.-Nr. 1501), Nr. 145 (Gal.-Nr. 1503), Nr. 146 (Gal.-Nr. 1499), Nr. 149 (Gal.-Nr. 1500). Demiani u. Schweickart 1817 *Verzeichnis*, S. 68–69: Nr. 350 (Gal.-Nr. 1494) und 352 (Gal.-Nr. 1502).

⁹⁶⁷ Vgl. Schumann 1829 *Dresden*, S. 206: Doublettensaal „enthält gegen 250 Bilder aus der neuern Zeit“, u. a. von Bellotto, Thiele, Silvestre.

⁹⁶⁸ Matthäi 1834 *Prospekte*, S. 5: „Der grössere Theil der Bilder von A. Thiele und einiger der Gemälde von Canaletto, aus welchen gegenwärtige Sammlung besteht, machten ehemals einen Theil derjenigen Gemäldegalerie aus, welche sich in dem langen Gebäude auf der brühl’schen Terasse, wo jetzt die königl. Akademie der Künste ihre alljährliche Ausstellung hält, befand, und unter dem Namen der gräflich brühl’schen Galerie bekannt war. Im Jahre 1817 wurde mit derselben eine Anzahl von Gemälden vereinigt, für deren Aufstellung auf der königl. Gemäldegalerie der Platz mangelte, worunter sich die noch übrigen Bilder von Canaletto befanden, und sie nahm seit jener Zeit den, ihrem Inhalte keineswegs entsprechenden Namen der Doublettengalerie an.“ Ebd.: „Die erste Veranlassung, diesen Gegenstand der Aufmerksamkeit der Regierung zu empfehlen, war die Räumung dieser Doublettengalerie behufs der Verlegung der jährlichen Gemäldeausstellung dahin.“

⁹⁶⁹ Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 28, Fol. 82 (Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/1, Fol. 100 R.–V.): 2. Mai 1767, „Unterthänigster Vortrag. An des Herrn Administrators Prinzen Xaverii königl. Hoheit [...] zur Unterbringung der vormals in den königlichen Zimmern gewesenen niederländischen Bilder-Sammlung, die bisherige Arbeits-Stube an der Bilder-Gallerie, in ein Cabinet, so, wie das gerade über liegende Pastell-Zimmer ist, verwandelt auch der Boden über der Gallerie, wo die vorrätigen Bilder und Rahmen sind, zur besseren Aufbewahrung derselben, mit Bretern und Latten verschlagen, und mit einem Kramisch versehen werden möge. [...] Dresden, den 22. April 1767 K. H. v. Bose [...] befohlen den 7. October 1768.“

1825 wurde der Umordnungsprozess in der Galerie fortgeführt. In Friedrich Matthäis *Neuem Sach- und Ortsverzeichnis* von 1826 (Abbildung 55) heisst es, dass die gewünschte Aufstellung der Gemälde „nach den verschiedenen Schulen und Zeitperioden“ wegen der räumlichen Bedingungen des Stallhofs leider unmöglich sei, dass aber durch Umhängung und Selektion die Werke eines Meisters und sogar einer selben Schule zusammengeführt werden konnten.⁹⁷⁰ Dies sei im vergangenen Jahr in der Galerie, und zwar allein in der Äusseren, bewerkstelligt worden, die so auf 1043 Gemälde angewachsen sei.⁹⁷¹ Dem *Verzeichnis* war im Anhang eine grafische Wandabwicklung der Galerie (Abbildung 56) beigelegt, die vermutlich den genannten Orientierungstafeln am Fusse der Abteilungen entsprach und die ebenfalls auf eine gesteigerte Öffentlichkeit der Sammlung hinweist, ja auf einen neuen selbstständigen, sich selbst orientierenden Besuchertyp.⁹⁷² Nach Goethe hatte auch Johann Gottfried Seume 1806 das neue Interesse an den Beständen der Äusseren Galerie betont: Die Dresdner Galerie, auch wenn sie die beste nach Paris sei, habe er „in den bessern italienischen Schulen bei weitem nicht so reich gefunden“ als erwartet; „desto reicher an Zahl und Gehalt ist sie aber an Niederländern“.⁹⁷³ Beispielsweise nennt auch Kügelgen in seinen *Jugenderinnerungen* Raffael, Correggio, del Sarto und Holbein in einem Atemzug mit Rembrandt, Dou, Ostade und Hondecoeter.⁹⁷⁴

Der Vergleich der ersten Division der Hängung von 1825 (Abbildung 139) mit den vorhergehenden zeigt, dass Gemälde eines selben Meisters, etwa Jan Brueghels oder Aert van der Neers, auch zum Nachteil der symmetrischen Pendanthängung, nebeneinander aufgereiht wurden, und dass auf den Schulzusammenhang geachtet wurde, weswegen wohl Poussins *Reich der Flora* aus diesem Kontext herausgenommen und Gemälden von Silvestre und Le Brun beigelegt wurde.⁹⁷⁵ Dass gerade die Äussere Galerie die besondere Aufmerksamkeit des Publikums genoss, zeigt Franz Grillparzers Reisebeschreibung von 1826: „Ich habe in vier Stunden 413 Nummern besehen und mich absichtlich genau nach der Ordnung der Gemälde

⁹⁷⁰ Matthäi 1826 *Verzeichnis*, S. V: „Obschon die Aufstellung der Gemälde jeder Gallerie nach den verschiedenen Schulen und Zeitperioden geschehen sollte, so war die Ausführung, der grossen Anzahl der Gemälde sowohl als des für sie disponiblen Raumes wegen, unmöglich; man sahe jedoch, dass, unter einiger Aufopferung, grossentheils die Gemälde jedes Meisters, ja fast ganze Schulen zu vereinigen seyn würden. Diese neue Anordnung ist im Spät-Herbst des vorigen Jahres [1825], mit Ausnahme der italienischen Gemälde, zu Stande gekommen und durch solche war es möglich, einer grossen Anzahl von Gemälden eine vortheilhaftere Aufstellung zu verschaffen, und die Gallerie durch mehrere interessante Gegenstände zu vermehren, auch die kleinern und ausgeführteren Gemälde dem Auge möglichst nahe zu bringen.“

⁹⁷¹ Vgl. Schumann 1829 *Dresden*, S. 193: „Im Herbste des Jahres 1825 aber fand man es zweckmässig, die frühere Anordnung in der äussern Galerie zu verändern, und obgleich sowohl die grosse Anzahl der Gemälde als der zu Gebote stehende Raum es unmöglich machte, die Bilder nach den verschiedenen Schulen und Zeiträumen zu ordnen, so gelang es doch, die Werke jedes Meisters, ja fast ganze Schulen grösstentheils zusammen zu rücken, durch Raumersparung die früher zerstreuten Gemälde zu vereinigen, und viele, die dem Beschauer kaum zugänglich waren, in ein günstigeres Licht zu bringen.“

⁹⁷² Matthäi 1826 *Verzeichnis*, S. VI: „Zum leichteren Auffinden der Gemälde werden künftighin jedes derselben eine besondere Nummer erhalten. Bis zur Ausführung dessen hat man die alte Einrichtung, nach welche die im Catalog bemerkten Abtheilungen an den Boiserien mit gleichen Nummern bezeichnet sind, beibehalten.“

⁹⁷³ Seume 1962 *Prosaschriften*, S. 657; Jäckel 1990 *Dresden*, S. 198: 18. April 1806.

⁹⁷⁴ Kügelgen 2005 [1870] *Jugenderinnerungen*, S. 234: „Nicht nur Raffael, Correggio, Andrea del Sarto und der deutsche Holbein, auch Rembrandt, Dow, Ostade und selbst Hondecoeter mit seinen aufgeregten Hühnern erweiterten mir das Herz auf wunderbare Weise.“

⁹⁷⁵ Matthäi 1826 *Verzeichnis*, S. 51, Nr. 304: Poussins *Reich der Flora*.

gehalten, obschon es mich drängte, einen Blick auf den Raphael zu anticipieren. In die äussere Galerie sind die Holländer, Deutschen und Franzosen verwiesen, das innere Heiligtum haben die Italiener. Mit Recht, deucht mir, wenn man schon nach Schulen und Nationen sondert, was gleichfalls recht ist, wie ich glaube. An Niederländern nun hat diese Galerie den unglaublichesten Reichtum. Historien und Stilleben, Schlacht-, Blumen-, Fruchtstücke, Landschaften in höchster Vollendung, alles ist da aufgehäuft, obwohl meistens mehr dem Bezeichnenden huldigend als dem Schönen.“⁹⁷⁶

Die ersten durchgeführten kuratorischen Reformversuchen zeigen, dass die Umordnung der Äusseren Galerie nicht nur ein Versuch war, diese immer noch sehr gemischte Abteilung einem neuen bildungsbürgerlichen Bedürfnis entsprechend wissenschaftlicher zu ordnen, sondern auch, dass dies gerade jene Schule, nämlich die niederländische, besonders betraf, die dem bürgerlichen Geschmack und Interesse eher entsprochen zu haben scheint, als die italienische, also auch katholische und klassizistische, die vielmehr den *gran gusto* des Königs unter Beweis zu stellen pflegte.

⁹⁷⁶ Grillparzer 1965 *Werke*, Bd. 4 (*Selbstbiographien, autobiographische Notizen, Erinnerungen, Tagebücher, Briefe, Zeugnisse und Gespräche in Auswahl*), S. 415 (*Tagebücher. Tagebuch auf der Reise nach Deutschland. 21. August–Anfang Oktober 1826*): 28. August 1826.

V. Historisierung und Resakralisierung (1771–1856)

„Eine chronologische Historie der Malerey in Gemälden selbstn': Reformprojekte

Die Auflösung des königlichen Kabinetts niederländischer Malerei war bereits 1771 von Ludwig Siegfried Vitzthum von Eckstädt vorgeschlagen worden, den Kurfürst Friedrich August III. 1768 zum Oberkammerherrn ernannt hatte, und dem unter anderem die kurfürstlichen Kunst- und Naturaliensammlungen und Bibliotheken unterstanden.⁹⁷⁷ In seiner Empfehlung, wie die „Galerien in eine, jeder Sache gemässe Verzierung gebracht werden können“, legt er in Bezug auf das königliche Kabinett nahe, „dass diese kostbare Collection einen schönen und grossen Platz meritiere, wo sie auf einmal gesehen würde“, und zwar zum Wohle der Fremden wie Einheimischen.⁹⁷⁸ Wegen des Platzmangels schlug Vitzthum vor, könne das bis anhin als ‚Malerkabinett‘ oder „chambre pour les peintres“, das heisst als Restaurierungswerkstatt, Depot und Aufenthaltsraum der Inspektoren genutzte Zimmer (Abbildung 103, D), als Pendant zum Pastellkabinett (C) mit wendbaren Wandflügeln ausgestattet werden, um die 373 zusätzlichen Gemälde dem Publikum zugänglich zu machen.

Wichtiger noch sind Vitzthums Vorschläge, die Galerie, die nach dem Siebenjährigen Krieg 1763 genauso wie 1754 gehängt worden war, komplett nach einem neuen System zu ordnen, um „eine chronologische Historie der Malerey in Gemälden selbstn, nach denen Geburts-Jahren derer hauptsächlichsten Mahler in eine Folge und Reihe zusammen zu setzen“.⁹⁷⁹ Dies habe für das allgemeine Publikum und die angehenden Maler den Vorteil, dass sie sich, statt „die Mahler-Historie in Büchern weiltäuffig zusammen zu suchen“, so „in sehr kurzer Zeit, und so zu sagen unter einem Augen-Punct“ einen anschaulichen Begriff der Entwicklungsgeschichte der Kunst machen könnten.⁹⁸⁰ Die komplette Umordnung der Galerie werde sicherlich einen sehr grossen Aufwand bedeuten, sodass eine exemplarische „Mahler-Historie“ an einem anderen Ort oder aber in Schränken, die in der Äusseren Galerie aufzustellen wären, installiert werden könne.⁹⁸¹ Prohehalber liessen sich in der kleineren Innern Galerie die zwei untersten Bildereihen umstellen und die Stücke mit einem „Schildgen, worauf der Nahme des Meisters und die Jahrzahl geschrieben wäre“, kennzeichnen.⁹⁸² Vitzthums innovative Vorschläge entsprachen den wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Erwartungen der Aufklärung, wurden in Dresden jedoch erst im frühen 19. Jahrhundert verwirklicht. Nicht zuletzt dürfte Vitzthum an den praktischen Schwierigkeiten gescheitert sein, eine Sammlung chronologisch zu hängen: Eine sowohl lesbare wie auch ästhetisch be-

⁹⁷⁷ Heres 1988 *Aufklärung*. Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 139–143. Spenlé 2004 *Historie*, allerdings ohne Erwähnung von Heres 1988 *Aufklärung*. Spenlé 2004 *Historie*, S. 476–478: Abschrift des Passus über die Gemäldegalerie. Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Kabinett, Loc. 895/15, *Acta die Oberaufsicht über die k. Sammlungen von wissenschaftlichem Apparat, Kunstsachen und andern Kostbarkeiten betr. 1771 ao 1813–15*, Fol. 1 R.

⁹⁷⁸ Spenlé 2004 *Historie*, S. 477.

⁹⁷⁹ Ebd., S. 476.

⁹⁸⁰ Ebd., S. 477.

⁹⁸¹ Ebd.

⁹⁸² Ebd.

friedigende Koordination von Objektbestand, Architektur und Betrachtungsbedingungen war kaum zu leisten. Wenn von einer ‚chronologischen‘ Bilderhängung die Rede ist, darf dies daher nicht als *time line* verstanden werden, sondern vielmehr als eine ungefähre Abfolge von Oeuvres und Schulen. Eine strikt chronologische Anordnung ist im engeren Sinne auch später niemals realisiert worden, ausser in kuratorischen und künstlerischen Ausstellungsexperimenten.⁹⁸³

Chronologische Ordnungen, wie sie im 18. und 19. Jahrhundert für die Kunstsammlungen quasi als Illustration der gängigen Vitenliteratur gefordert wurden, erweisen sich denn auch bei näherer Betrachtung als ein blosser Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, der jedoch kaum systematisch umgesetzt werden konnte. Vitzthums Vorschlag steht im Kontext dieses neuen Sammelns und Ausstellens, das beispielsweise durch Heinekens *Idée générale d'une collection d'estampes*, die ebenfalls 1771 erschien, auf eine neue Ebene der Systematik nach Schulen und Chronologie gestellt wurde. In seinem *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes* von 1778 befürwortete Heineken ausserdem entschieden, dass Kunstsammlungen dem „ordre chronologique“ folgen sollten: „En adoptant cette méthode on pourroit voir les progrès de l'art dans chaque école, sa décadence & son rétablissement“.⁹⁸⁴ Diese chronologische Ordnung und historische Narration liess sich in grafischen Sammlungen viel eher durchführen als in Gemäldegalerien, die stattdessen in der Regel auf den begleitenden Katalog rekurrierten, um eine zeitliche Metaordnung der ausgestellten Werke vorzunehmen. Zum Beispiel sei auf die *Historischen Erklärungen* von 1768 verwiesen, in denen Gottfried Winkler seine Leipziger Gemäldesammlung nach Nationen und Zeitabfolge beschreibt (Abbildung 224) oder auch auf Johann August Lehninger *Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde* von 1782 (Abbildung 225), der Hauptkünstler in chronologischer Reihenfolge vorstellt und der sich in den Bildbeschreibungen auf Heinekens *Recueil* stützt.⁹⁸⁵ Vorbildlich dürften dabei etwa Anton Friedrich Harms' *Tables historique et chronologique de plus fameux peintres anciens et modernes* von 1742 oder François-Bernard Lépiciés *Catalogue raisonné des tableaux du roi* von 1752/54 gewesen sein, die die Salzdahlumer Galerie und die französischen königlichen Sammlungen in chronologischer Ordnung beschreiben.⁹⁸⁶

‘Un dépôt de l'histoire visible de l'art’: Versuche der chronologischen Galeriepräsentation in Dresden und Wien (1771/81)

Zu den Gemäldegalerien, die die chronologische Anordnung sehr früh übernahmen, gehört die habsburgische Gemäldegalerie im Wiener Belvedere (Abbildung 54), die der Schweizer Unternehmer und Kupferstecher Christian von Mechel zwischen 1778 und 1781 einführte und im *Verzeichnis* von 1783 ausführlich erläuterte.⁹⁸⁷ Nach Mechel zeichnete sich die ungefähr

⁹⁸³ Vgl. Ecker u. Huber 2001 *Künstlermuseum*.

⁹⁸⁴ Heineken 1778 *Dictionnaire*, S. IX: „Il est vrai que l'ordre chronologique seroit plus utile & j'aimerois toujours mieux former, du moins pour moi, des collections selon la chronologie. En adoptant cette méthode on pourroit voir les progrès de l'art dans chaque école, sa décadence & son rétablissement; mais elle ne convient pas à un dictionnaire.“

⁹⁸⁵ Winkler 1768 *Erklärungen*, S. III–V. Lehninger 1782 *Abrégé*. Vgl. dazu Hübner 1873 *Abrégé*.

⁹⁸⁶ Harms 1742 *Tables*. Lépicié 1752–1754 *Catalogue*.

⁹⁸⁷ Meijers 1995 *Classification*; Meijers 1996 *Exhibition*; Meijers 1995 [1991] *Kunst*; Minges 1998 *Sammlungswesen*, S. 182–185. Mechel 1783 *Verzeichnis*; Mechel 1784 *Catalogue*. Über Mechel siehe

1300 Gemälde von 508 Meistern umfassende Wiener Gemäldesammlung dadurch aus, dass ihre Fülle an Werken verschiedener Epochen und Länder, insbesondere auch durch zahlreiche „Denkmale alter Kunst“ und „des premiers tems de la renaissance des arts en Allemagne“, einen wichtigen Beitrag zur „Geschichte der Kunst“ vor allem des Heiligen Römischen Reiches biete.⁹⁸⁸

Ziel seiner Neueinrichtung sei gewesen, dass die öffentliche Sammlung eine „sichtbare Geschichte der Kunst“ darstelle und so wie eine Bibliothek mehr dem Unterricht als dem Vergnügen diene. Dargeboten werde dem Besucher nicht „das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann“.⁹⁸⁹ Damit nahm Mechel „l’ingénieux & l’agréable contraste“ wieder auf, den der ‚Chevalier de Tincourt‘ 1751 in der Gemäldeausstellung des Palais du Luxembourg als ein Mittel zur Reflexion gelobt hatte, und er erhob den Bildvergleich explizit zu einer praktischen Methode der kunstgeschichtlichen Kennerschaft.⁹⁹⁰

Die italienischen und die niederländischen Schulen waren in den je sieben Räumen der zwei Flügel des ersten Geschosses ausgestellt, eine Zweiteilung, die sich am Dresdner Vorbild orientiert haben dürfte. Die hierarchische Hervorhebung der italienischen Malerei gegenüber der nordeuropäischen wurde hier nicht mit architektonischen Raumverhältnissen geschaffen, sondern allein durch den kunstgeschichtlichen Parcours des Kataloges, der in einer Vignette das klassische, vasarische Dreigestirn, Raffael, Michelangelo und Leonardo, hervorhob.⁹⁹¹ Zudem unterstrich Mechel, dass es sich beim dritten, dem römischen Saal mit den Gemälden Raffaels, um den „sanctuaire de la galerie“ handelte.⁹⁹²

In den Augen Mechels ist nicht nur die Stilgeschichte interessant, die sich aus dem Verhältnis von Schüler und Lehrer ergebe, sondern auch diejenige, die sich aus der Konkurrenz und Feindschaft zwischen Künstlern herausbilde, was er, ganz wie Algarotti vor

Wüthrich 1956; Wüthrich 1959; Bickendorf 1998 [1996]; Heres 2002 *Mechel*. Vgl. auch Bock 1995 *Collections*.

⁹⁸⁸ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XXIII–XXIV: Anzahl Gemälde tabellarisch nach Ort. 1. u. 2. Stock u. unteren Belvedere 1300 Gem., 508 Meister. Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. V: Sammlung „durch die Beyträge, die sie zur Geschichte der Kunst reichlich darbietet, ungemein merkwürdig“; „insbesondere aber Denkmale alter Kunst“. Mechel 1784 *Catalogue*, S. III: „La collection de tableaux de la cour impériale et royale, dont on donne ici pour la première fois le catalogue, est remarquable non-seulement par le mérite et le grand nombre des tableaux qui la composent, mais encore par les matériaux qu’elle fournit en abondance à l’histoire de la peinture.“ Mechel 1784 *Catalogue*, S. III: „elle renferme aujourd’hui des morceaux précieux en tout genre, et surtout nombre d’ouvrages des premiers tems de la renaissance des arts en Allemagne, monumens des efforts presque incroyables de nos ancêtres, auxquels les plus grands maîtres d’Italie leurs contemporains ne dédaignèrent pas d’applaudir.“

⁹⁸⁹ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XI–XII: „Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, dieses schöne durch seine zahlreiche Zimmer-Abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, dass die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich [sic], sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche grosse öffentliche, mehr zum Unterricht noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wissbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde | Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung (den einzigen Weg zur Kenntnis zu gelangen) er Kenner der Kunst werden kann.“

⁹⁹⁰ Tincourt 1751 *Lettre*, S. 6–7.

⁹⁹¹ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. 3: 1. Zimmer, Fronzispiz mit Raphael, Michelangelo, Leonardo.

⁹⁹² Mechel 1784 *Catalogue*, S. XV: 3. Saal mit Raffael „sanctuaire de la galerie“.

ihm, an einem Werk Pordenones im Tiziansaal demonstriert.⁹⁹³ Im Vergleich zu Dresden wurden im Belvedere die beiden Schulen nicht nur viel strenger voneinander geschieden, sondern, was als eine europäische Neuheit gelten darf, weiter in lokale Schulen unterteilt: Auf den grossen Bestand venezianischer Malerei folgten Räume der römischen, florentinischen, bolognesischen und lombardischen Schule;⁹⁹⁴ auf der anderen Seite fanden sich hingegen neben den Sälen der niederländischen Schule jene Räume, die einen Schwerpunkt in der Malerei van Dycks und Teniers' aufwiesen, und vor allem, nach dem Vorbild der Düsseldorfer Galerie, zwei Rubenssäle, die ein „grand spectacle“ seien.⁹⁹⁵ Ebenfalls im Gegensatz zur Dresdner Gemädegalerie zeigte der siebente Raum Werke zeitgenössischer, lebender Maler wie Pierre Joseph Verhaghen, Marten Jozef Geeraerts und Hendrik Frans de Cort.⁹⁹⁶ In einem der beiden Turmkabinette, dem weissen, wurden schliesslich ähnlich wie in Dresden Pastelle und Miniaturen aufbewahrt.⁹⁹⁷

Der grosse Vorraum der Sammlung war mit Regentenporträts dekoriert, um an das Kunstmäzenatentum der Habsburger zu erinnern.⁹⁹⁸ Dort fand sich auch Soliminas Gemälde (Abbildung 53), das die Übergabe des Galerieinventars durch den Hofbaudirektor Gundaker Graf Althann an Kaiser Karl VI. im Jahre 1728 commemorierte und bereits zur Ausstattung der Stallburg gehört hatte.⁹⁹⁹ In den gegenüberliegenden vier Zimmern, „die der wahre Patriot nicht ohne warme Empfindung betritt“, war die deutsche Schule ausgestellt, was ebenfalls als eine kunstgeschichtliche Neuerung anzusehen ist, die bei Mechel, wie dann später in den deutschen Galerien des frühen 19. Jahrhunderts, als ein Versuch zu werten ist, eine ‚vaterländische‘ Geschichte der Kunst und des Mäzenatentums zu schreiben.¹⁰⁰⁰ Das erste Zimmer war der Zeit von Kaiser Karl IV. bis Kaiser Maximilian I. gewidmet, das zweite der Kunstförderung Kaiser Rudolfs II.: neben Werken von Lukas Cranach, Holbein dem Jüngeren oder Dürer, dem „Vater der deutschen Schule“.¹⁰⁰¹ So mache etwa der *contraste*, der

⁹⁹³ Ebd., S. XV: Ital. Schule. U. a. Sammlung von Tiziangemälden, „Ce qui pique encore la curiosité dans cette salle, c'est un morceau capital du Pordenon, l'ennemi le plus dangereux de l'illustre Titien et son émule.“

⁹⁹⁴ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XIV: Über der 1. Türe „Italiänische Schulen. Écoles italiennes.“ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XIV–XV. 7 Zimmer ital. Schule, 1. u. 2. venez., 3. röm., 4. flor., 5. bologn., 6. lombard., 7. vermischt.

⁹⁹⁵ Mechel 1784 *Catalogue*, S. XVII: Fläm. Schule. 3. Sall nur van Dyck, dann zwei Säle nur mit Rubens „un plus grand spectacle“.

⁹⁹⁶ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XV: 7. Zimmer „Niederländische Schule. École flamande“, 1. Jordaens, Champaigne, Rembrandt, Hoogstraten, 2. Diepenbeck, Crayer, Steinwick, Neefs, 3. van Dyck, 4. u. 5. Rubens, 6. Teniers, Rickaert, 7. Thulden u. lebende wie Lens?, Pierre Joseph Verhaghen (1728–1811), Marten Jozef Geeraerts (1707–1791), Hendrik Frans de Cort (1742–1810).

⁹⁹⁷ Ebd., S. XV: Grünes Kabinett: Quellinus, Jansens, Leux. Weisses Kab.: Pastelle und Miniaturen. Mechel 1784 *Catalogue*, S. XXIII: Cabinet Blanc mit Pastellen, Cabinet Vert mit fläm. Gemälden.

⁹⁹⁸ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XI–XII. Mechel 1784 *Catalogue*, S. XII: 2. Stock, „un grand sallon où l'on trouve avec plaisir en entrant les portraits des deux princes qui on le plus contribué à enrichir cette galerie“. L. Wilhelm u. Karl VI. mit Gundacker und Inventar.

⁹⁹⁹ Siehe Meijers 1995 [1991] *Kunst*, S. 20, Abb. 6: *Prodromus*.

¹⁰⁰⁰ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XVI: „Teutsche Schule. École allemande“.

¹⁰⁰¹ Ebd., S. VI: Dürer. Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XVII: 1. Zimmer „enthält drey merkwürdige Epochen: ehrwürdige Werke aus den Zeiten Kaiser Carl des IV^{ten} und Maximilian des I^{ten}“ Werke von Mutina, Theoderich von Prag, Wurmser von Strassburg, Martin Schön, Wohlgemuth, Hauptwerke Dürers, Cranachs, Holbeins u. ihrer Schüler. Mechel 1784 *Catalogue*, S. VIII: Maximilian I. als Vater der dt.

zwischen der Kunst zur Zeit Maximilians I. und derjenigen Philipps II. zu erkennen sei, den Fortschritt der Künste deutlich.¹⁰⁰² Hervorzuheben ist wiederum, dass im dritten Raum Künstler der neuen Zeit, wie etwa Denner, und im letzten die Werke lebender Maler wie Johann Zoffany, „die dem Vaterland Ehre machen“, präsentiert wurden.¹⁰⁰³ Eine Beschreibung der Wiener Gemäldegalerie und der einzelnen Sammlungen, aus denen sie zusammengesetzt worden sei, käme daher einer Geschichte der Kunst in Deutschland gleich.¹⁰⁰⁴

Im oberen Stockwerk mit je vier Zimmern pro Flügel hatte Mechel sein Museumskonzept für die ältere Kunst fortgeführt. Auf der einen Seite bot sich dem *curieux* eine „suite chronologique des anciens maîtres flamands“ dar, im ersten Raum mit Jan van Eyck beginnend und mit Stilleben und Kabinettstücken des 17. Jahrhunderts endend: „Hier bietet sich dem Auge sichtbare Geschichte der Kunst dar; Proben des Entstehens, des Wachstums und der ganzen Entwicklung des Talents bey den Niederländern, und so enthält jedes Zimmer eine auszeichnende Epoche.“¹⁰⁰⁵

Die neue Hängung habe zudem zur Entdeckung geführt, dass die Erfindung der Ölmalerei nicht den Brüdern van Eyck zuzuschreiben sei, sondern einem böhmischen Maler namens „Thomas de Mutina“ aus dem 13. Jahrhundert, wie ein signiertes Triptychon aus Karlstein beweise, das Mechel im Beisein von Künstlern und Amateuren chemisch untersucht habe.¹⁰⁰⁶ Die Ehre der Erfindung der Ölmalerei komme nun Deutschland zu, solange andere Länder keine älteren Zeugnisse vorweisen würden.¹⁰⁰⁷ Damit lieferte die Galerie für Mechel

Schule, vor allem Dürer, dann Cranach, Holbein. Mechel 1784 *Catalogue*, S. IX: Rudolph II.: Spranger, Aachen, Heintz.

¹⁰⁰² Mechel 1784 *Catalogue*, S. XXI: Diese Räume beziehen sich auf Max. I, die nächsten auf RII: „Mais, mais quel contraste offre la II.^{de} chambre! Croiroit-on jamais que les ouvrages qu'on y trouve, suivent de si près, pour l'ordre du tems, ceux que nous venons d'indiquer?“ „cet heureux changement“ sei RII zu verdanken.

¹⁰⁰³ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XVII: Spranger, Aachen, Heinz, Rottenhammer. 3. neuere Zeit, Denner, Kupetzki, van Schuppen. 4. Hamilton, Roos, Brand, Johann Zoffany.

¹⁰⁰⁴ Mechel 1784 *Catalogue*, S. VI: „Entreprendre de décrire cette collection et de parler du sort qu'éprouvèrent anciennement les différentes collections partielles qui la composent, ce seroit s'imposer la tâche d'écrire l'histoire de l'art en Allemagne.“

¹⁰⁰⁵ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XVI: „Alte niederländische Schule. Ancienne école flamande.“ 1. van Eyck–Porbus, 2. Breughel, Vinckenboons, Savery, Valkenburg, 2. (v. a. Stilleben) Francken, Jordaens, Huysum, de Heem, Seghers, Sneyders, Fyt, Hondekoeter u. a., 4. (v. a. Kabinettstücke) Mieris, Dou, Poelemburg, Wouwermans, Berghem, Bamboccio, Peters u. a. Mechel 1784 *Catalogue*, S. XIX: „Ici le curieux parcourt l'histoire de la peinture à l'huile dans les Pays-Bas, et suit les progrès que cet art y a fait d'époque à époque.“

¹⁰⁰⁶ Mechel 1784 *Catalogue*, S. VI: „L'arrangement qu'on vient d'en faire a donné lieu à une découverte bien intéressante relativement à la date de l'invention de la peinture à l'huile, qu'on attribue communément aux frères van Eyck de Bruges, et dont on fixe la date au commencement du XV. siècle. En rassemblant de toutes parts les tableaux de s. m. i. on a découvert en Bohême au Château de Karlstein dans les environs de Prague, des peintures à l'huile d'une date bien antérieure. Ce sont celles de Thomas de Mutina [Tomaso da Modena], de Théodoric de Prague [Theoderich von Prag, –1381] et de Nicolas Wurmser de Strassbourg [Nikolaus Wurmser, 14. Jh.], dont les plus intéressantes se trouvent présentement dans cette galerie à la tête de l'école allemande.“ Mutina 13. Jh., andere am Hof Karls IV. Mechel 1784 *Catalogue*, S. VII: Bestätigt dessen These aus d. chem. Experimente mit Künstlern und Amateuren. Siehe dazu Holst 1934 *Fälschungen*.

¹⁰⁰⁷ Mechel 1784 *Catalogue*, S. XX–XXI: Dt. Schule, älteste Anfänge zuerst, Ölmalerei, „Ainsi l'honneur de cette invention appartiendra désormais à l'Allemagne, aussi long-tems que d'autres pays ne produiront | pas, pour se l'appropriier, des titres plus anciens que ces tableaux.“

auch einen Beitrag zur zeitgenössischen Debatte um die Erfindung der Ölmalerei, die etwa Heineken und Lessing beschäftigte.¹⁰⁰⁸

Die neue Ordnung habe nicht nur darin bestanden, die Sammlung nach stilgeschichtlichen Schulen und einzelnen künstlerischen Oeuvres zu disponieren, sodass man nun zum Beispiel die stilistische Entwicklung Tizians nachvollziehen könne, sondern auch darin, besonders in der niederländischen und deutschen Abteilung, eine chronologische Abfolge, „une suite historique très-intéressante“, einzuführen.¹⁰⁰⁹ Damit werde von Saal zu Saal die Entwicklung der Kunst und ihrer Merkmale durch blosser Betrachtung erfahrbar, und diese neue systematische Anordnung biete „un dépôt de l’histoire visible de l’art“.¹⁰¹⁰

Diese neue Museumssystematik stiess auf geteilte Reaktionen. Johann Karl Wezel kommentierte 1782 Mechels taxonomische Ordnung, die zwar nicht strikte chronologisch, sondern im Fall der Altniederländer, nach Schulen gegliedert sei, sehr positiv: „Es war für mich eine anschauliche Geschichte des menschlichen Geistes, wie er in einer von den schönen Künsten erfand, fortschritt, und almählich zu Vollkommenheit hinaufstieg.“¹⁰¹¹ Mechels Einrichtung, die einen neuen Standard setzte, dürfte in Dresden wahrgenommen worden sein. Allerdings müsste Mechels Anspruch, eine ‚chronologische‘ Hängung erstmals realisiert zu haben, genauer erforscht und anhand der konkreten Präsentationsweise rekonstruiert werden, da er als internationaler, höfischer Impresario seine eigene Leistung im Katalog durchaus überzeichnet haben dürfte. Mechels Anspruch der Chronotopografie war in jedem Fall später

¹⁰⁰⁸ Ebd., S. VII. Lessing 1774 *Ölmalerei*.

¹⁰⁰⁹ Mechel 1784 *Catalogue*, S. XX: „Ces quatre chambres forment avec les sept qui sont au-dessous, une suite historique très-intéressante, et qui, étant bien étudiée, peut mettre auf fait de l’école flamande.“

¹⁰¹⁰ Ebd., S. XIV–XV: „L’objet principal de ce plan fut non-seulement de distribuer les tableaux par écoles, et de réunir autant qu’il étoit possible les ouvrages d’un maître dans la même salle, ce qui produit, par exemple, dans celle du Titien un si heureux effet, qu’on se trouve par là en état de comparer ce grand maître à lui-même dans ses différens âges, et dans les différens genres où il s’est exercé; mais on a encore tâché de profiter de l’heureuse circonstance d’avoir pu choisir les tableaux flamands et allemands dans une quantité considérable de morceaux rassemblés de presque toute la monarchie, pour distribuer ensuite ce choix d’une manière nouvelle par ordre chronologique ou par succession de maîtres. De là est résulté un tout aussi instructif que frappant, puisque de salle en salle la gradation ou les caractères des siècles sont devenus si sensibles, que la simple vue en apprend infiniment plus que ne feroient ces mêmes morceaux distribués sans égard au tems où ils ont été faits. Personne ne disconviendra des avantages sans nombre, que l’on peut retirer dans tous les tems de cet arrangement systématique; et il doit être intéressant pour les artistes et les amateurs de tous les pays de savoir qu’il existe actuellement un dépôt de l’histoire visible de l’art.“ Ebd., S. XXIII: „Pour la distribution des tableaux par écoles on s’est conformé à l’usage reçu, qui place un maître dans telle école, non à raison du lieu de sa naissance, mais à raison de la manière qu’il a adoptée“. Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XIX: „Bey der Schulen-Eintheilung aber ist man der eingeführten Gewohnheit gefolget, nach der nicht sowohl der Geburtsort als die Manier und der Styl einen Meister in eine Schule setzt, sonst würden Rubens und Mengs unter die Teutschen, und Spranger, der Stifter der Rudolphinischen Schule, unter die Niederländer gehören.“

¹⁰¹¹ Wezel 1783 *Briefe*, S. 183: „Man sieht also, dass die Anordnung ganz systematisch ist: Der Raum erlaubte zwar nicht, eine Schule auf die andere in der Zeitordnung folgen zu lassen, aber in jedem Zimmer sind doch die Meister so gestellt, dass man von Wand zu Wand, auch von Periode zu Periode, fortgeht.“ Ebd., S. 184: Zuerst keine grosse Wirkung, „ich war vermutlich mit dem einzeln Eindrucke jedes Gemäldes zu sehr beschäftigt, um Vergleichen zwischen sieben Zimmern anzustellen, und das Unterscheidende jeder Gattung zu bemerken. Desto stärker war die Wirkung auf mich, als ich in einem Zimmer der alten niederländischen Meister an jeder Wand eine andere Epoche der Kunst fand: von ihrem ersten Anfange an sah ich sie gleichsam vor meinen Augen werden, und von Grad zu Grad zu Vollkommenheit sich erheben, so wie ich von Wand zu Wand ging. Es war für mich eine anschauliche Geschichte des menschlichen Geistes, wie er in einer von den schönen Künsten erfand, fortschritt, und almählich zu Vollkommenheit hinaufstieg.“

auch für die Einrichtung des Musée Napoléon vorbildlich: In einem Teil der Grande Galerie des Louvre wurden die einzelnen Oeuvres, soweit es ging, chronologisch gehängt, das heisst nach den Geburtsjahren der Maler, „cette méthode ayant l’avantage de faciliter la comparaison d’école à école, de maître à maître, et du maître avec lui-même“.¹⁰¹² Schliesslich sollte die Frage der Chronologie auch die Berliner Debatte um die entwicklungsgeschichtliche Einrichtung des neuen Königlichen Museums alimentieren, die vor allem von Schinkel und Waagen gefordert wurde.¹⁰¹³ Darüber hinaus zeigt das Wiener Experiment, dass die neue Vision einer visuellen Entwicklungsgeschichte der Kunst, ebenso wie in Dresden, gerade die nordeuropäischen Malerschulen betraf, die einerseits wenig erforscht waren und andererseits dem Geschmack der Kenner und Liebhaber entsprachen.¹⁰¹⁴

Die Sammlung als chronologische Geschichte der Kunst: Pro und Contra (1812)

Zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts wurde in Wien, nachdem Mechels Hängung auf Grund von kritischen Stimmen auch des Hofes von seinem Nachfolger grösstenteils rückgängig gemacht worden war, die Frage nach einer wissenschaftlicheren Präsentation der Kunstsammlungen erneut debattiert.¹⁰¹⁵ Von der erneuten Debatte zeugen zwei handschriftlich verfasste, bisher nur in Auszügen bekannte Gutachten, die ein gewisser Merian aus Dresden 1812 an Fürst Klemens Wenzel Metternich nach Wien übersandte.¹⁰¹⁶ Es dürfte sich um die konträren Meinungen zweier Dresdner Künstler gehandelt haben, die aufgrund ihrer lokalen Erfahrung um Rat gebeten wurden, sich jedoch nicht mehr identifizieren lassen. Für die Dresdner Gemäldegalerie sind die beiden Schriftstücke insofern interessant, als sie die Diskussionen dokumentieren, die auch in Dresden über eine Neuordnung Galerie geführt wurden und die wiederum den engen Erfahrungsaustausch zwischen den beiden Galerien aufzeigen, welche mit ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten.

Das erste Pamphlet über die *Ordnung der Gemälde in den Galerien* beginnt mit der Bemerkung, dass sich das Vergnügen und der Nutzen der grossen Gemäldegalerien für Künstler und Liebhaber dadurch wesentlich steigern liessen, dass „eine allgemeine kunstgemässe Ordnung, Aufheftung, und Bezeichnung der Stücke eingeführet würde“. In der Regel hingen Gemälde nach zufälligen Kriterien, sodass sich Besucher in der Sammlung kaum orientieren könnten, ohne am Zipfel der als Ciceroni und ‚lebendige Kataloge‘ fungierenden Inspektoren zu hängen, ja der Schüler, „der in einen solchen Saal tritt, ist wie geblendet; seine Blicke flattern überall herum, und haften nirgends“. Im Fall von gemischten Hängungen seien „die so lehrreichen Vergleichen und Verfolgungen der Stufen der Künste und der Manieren von Meistern“ nicht anzustellen, wenn nämlich Cranach neben Le Sueur hinge oder aber Dürer und Holbein sogar in zwei verschiedenen Gebäudeflügeln. Eine

¹⁰¹² Musée Central des Arts 1801 *Notice*, S. II: „Dans la seconde partie de la galerie qui s’ouvre en ce moment, les peintres, ceux d’histoire, particulièrement, ont été rangés, ainsi que dans la première partie, suivant l’ordre chronologique de leur naissance, et les tableaux de chaque maître ont été réunis, autant qu’il a été possible; cette méthode ayant l’avantage de faciliter la comparaison d’école à école, de maître à maître, et du maître avec lui-même.“

¹⁰¹³ Gaetgens 2001 *Humboldt*. Bickendorf 2004 *Winckelmann*, S. 35.

¹⁰¹⁴

¹⁰¹⁵ Meijers 1995 [1991] *Kunst*.

¹⁰¹⁶ Siehe unten Dokument *Dresdner Debatte um die Ordnung der Bilder (1812)*. Siehe dazu Burg 1911 *Urkunden*.

Ordnung nach Schulen sei jedoch keine Lösung, weil sich diese schwer voneinander abgrenzen liessen. Die „chronologische Ordnung“ sei hingegen die vorteilhafteste. Je nach Galeriebestand müssten demnach alle Gemälde „von den Uranfängen der Kunst an bis auf den heutigen Tag“ aneinandergereiht werden und zwar jedes Oeuvre *en bloc*, jeweils mit dem Jahr des ersten bekannten Gemäldes des Künstlers beginnend. Fehlende Meisterwerke liessen sich, wie ehemals Algarotti vorgeschlagen hatte, als gute Kopien integrieren.¹⁰¹⁷ Dabei wäre darauf zu achten, dass die Gemälde möglichst auf Augenhöhe präsentiert, nummeriert, beschriftet und in einem Katalog verzeichnet würden, der jährlich zu erneuern sei, weil „beynahe kein einziger Catalog mit der Sammlung übereinstimmt“. Diese Anordnung würde „den Gang des Steigens und Sinkens“ der Kunst und der Meister „in fast ununterbrochener Folge“, „den Geist jedes Jahrhunderts“ und die Entstehung der Werke nach- und auseinander vor Augen stellen. Wenn diese Anordnung von mehreren grossen Galerien übernommen würde, entstünde aus den Katalogen ein vollständiger Korpus der europäischen Malerei. So wie die Geschichte der Kunst systematisch geschrieben werde, müssten auch die Sammlungen organisiert sein, denn: „Ist eine grosse und vollständige Gemäldesammlung nicht ein Ort von Geschichte der Kunst?“

Der zweite Autor antwortet in seinen *Schwierigkeiten der Ordnung der Gemälde in den Galerien* auf den Vorschlag des ersten. Es sei nicht verwunderlich, dass keine Sammlung eine solche Systematik eingeführt habe, weil sie kaum überwindbare Schwierigkeiten mit sich bringe. Denkbar wäre eine „Geburtslinie“ oder ein „Stammregister“ der Kunst nur, wenn sie sich auf das Wichtigste und Erhabenste beschränken würde, und auch dann wären sehr grosse Räumlichkeiten und Ausgaben vonnöten, um „am Ende mit dem besten Willen nur ein Flickwerk zur Kunstgeschichte“ liefern zu können. Auch sei bekannt, dass die Antiquare die Datierung und Zuschreibung vor allem älterer Werke kaum mit Sicherheit festlegen könnten: „Wer soll den ungeheuren Umfang der Gegenstände dieser Kunst, und die Launen der Künstler und Eigenthümlichkeiten, welche sie aus ihrer Natur in die Kunst übertragen, classificieren?“ Dies würde selbst einen Linné überfordern. „Mein Geist erstarrt, wenn ich diese gemahlte Welt von allen Seiten betrachte.“ Selbst die Übersicht über das Oeuvre eines Mengs würde einen enormen Aufwand, zum Beispiel „Reisen nach Spanien, England und Italien, Deutschland und vielleicht America“ bedeuten sowie den Erwerb von Kopien, wo doch kaum eine Sammlung von ihrem Bestand selbst nur „leidliche Ansichten“ in Kupfer zu reproduzieren vermocht habe. Daher müsse man einsehen, dass „unser Forschen ein ewiges Flickwerk bleiben wird“ und dass wir „auf eine auch nur mittelmässige chronologische Kunstgeschichte in Ewigkeit Verzicht leisten“ müssten.

Mit ungewöhnlicher Schärfe werden hier Pro und Contra einer rein chronologischen Präsentation künstlerischer Oeuvres diskutiert. Die Kontrahenten sind sich der Bildungsfunktion der Sammlungen völlig einig, allein die zweckmässige Form des Ausstellens steht zur Debatte. Während der erste Autor die Auflösung der alten, nach Symmetrie und Pendants gehängten fürstlichen Sammlungen und die Einrichtung eines aufklärerischen Universal-museums als Illustration einer geschriebenen Entwicklungsgeschichte der Kunst imaginiert, hegt der zweite entschiedene praktische und systematische Zweifel an dieser museologischen und kunstwissenschaftlichen Utopie. Beide verstehen die Sammlung jedoch als ‚gemalte Welt‘ und als ‚Ort der Geschichte der Kunst‘.

¹⁰¹⁷ Siehe oben Abschnitt *Museumsprojekte für alte und neue Meister* (1742).

Narration der Kunst: Aloys Hirts *Kunstbemerkungen* (1829/30)

1829, mit König Antons Berufung von Bernhard von Lindenau zum Oberaufseher über die Kunst- und wissenschaftlichen Sammlungen, die die Tradition des Oberkammerherrenamts ablöste, brach auch für die Galerie ein bürgerliches Zeitalter an.¹⁰¹⁸ 1831 erhielt Sachsen eine Verfassung, die die Sammlungen als Hausfideikommiss unteilbar, unveräusserlich und so de facto zum Nationaleigentum machte.¹⁰¹⁹ Im selben Jahr wurden unter anderem für die Gemäldegalerie erstmals feste Öffnungszeiten und der freie Eintritt eingeführt. Da die Präsentation der Dresdner Gemäldegalerie schon länger als nicht mehr zeitgemäss erachtet wurde, reiste der Galerieinspektor Carl Heinrich Wilhelm Schmidt nach Berlin, um „sich mit der Einrichtung des dortigen Museums bekannt zu machen“, und in entsprechender Mission wandte sich der Inspektor Renner nach Paris.¹⁰²⁰ Die fortschrittliche Kabineteinteilung des 1830 eröffneten Berliner Königlichen Museums nach Schulen und Chronologie (Abbildung 157) sollte in Dresden übernommen werden, nachdem umgekehrt die ‚alpine‘ Zweiteilung der Sammlung in eine Innere und eine Äussere Galerie sich bereits auf den Berliner Museumsgrundriss aufgewirkt hatte.

Nicht nur die heute gut erforschte Einrichtung des Berliner Königlichen Museums, sondern vor allem auch einer ihrer wichtigsten Urheber, Aloys Hirt, dürften wichtige Impulse für die Reorganisation der Dresdner Galerie geliefert haben.¹⁰²¹ Seine ab 1819 verfassten und 1830 veröffentlichten *Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag*, in denen er vor allem die Gemälde der Galerie einer kennerschaftlichen Überprüfung unterzieht, nehmen sich wie das Drehbuch für die Umordnung der Dresdner Sammlung aus.¹⁰²² Seine Betrachtungen folgen der historischen Methode: „Sie allein leitet an sicherm Faden in die Mitte des Kunstgeistes, und schliesst uns die Geheimnisse desselben auf. Denn wer den historischen Weg verfolgt, fragt bey jeder Gelegenheit nach dem Vor und Nach.“¹⁰²³ Eben diese Metapher des Wegs, die sich aus der Idee einer Entwicklungsgeschichte und Geografie der Kunst ableitet, liegt sowohl der narrativen Raumabfolge des Königlichen Museums (Abbildung 157), die genauer zu untersuchen wäre, als auch dem späteren Dresdner Besucherparcours (Abbildung 161) zu Grunde, der unten besprochen wird.

Neben den zahlreichen Neuzuschreibungen, die selbst vor der *Sixtinischen Madonna* nicht Halt machten und die wie Giovanni Morellis spätere Schriften aufrüttelnd gewirkt haben dürften, unterzieht Hirt den Galeriebau und seine Einrichtung einer Kritik, um schliesslich einen Umbauvorschlag zu machen, der im Wesentlichen ein Jahr später umgesetzt werden sollte.¹⁰²⁴ Die grosse Galerie im Stallhof habe zwar „etwas Würdiges und Grossartiges“, wie dies in der Vedute von 1830 auch zum Ausdruck kommt (Abbildung 33), die die letzten Tage

¹⁰¹⁸ Heres 1987 *Lindenau*; Briel 1987 *Kunstpflege*; Heres 2004 *Hausfideikommiss*.

¹⁰¹⁹ Scheller 1995 *Patrimoine*, S. 114–116; Heres 1989 *Modena*, S. 62; Jäckel 2006 *Literatur*: 29. April 1831 erstmals feste Öffnungszeiten und freier Eintritt.

¹⁰²⁰ Heres 2004 *Hausfideikommiss*.

¹⁰²¹ Stock 1928 *Vorgeschichte*; Lübke 1980 *Humboldt*; Wyss 1983 *Klassizismus*; Gaechtgens 1992 *Museumsinsel*; Vogtherr 1992 *Norm*; Gaechtgens 1994 *Humboldt*; Joachimides 1995 *Museumsinszenierungen*; Vogtherr 1997 *Museum*; Zimmer 1999 *Hirt*; Brüggen 2001 *Humboldt*; Marx 2002 *Gemäldegalerie*; Sedlarz 2003 *Hirt*; Wezel 2003 *Konzeptionen*; Ulfert u. Föhl 2003 *Berlin*; Sedlarz u. Johannsen 2004 *Hirt*; Hensel u. Köstler 2005 *Kunstwissenschaft*; Lacher 2005 *Solly*.

¹⁰²² Hirt 1830 *Kunstbemerkungen*.

¹⁰²³ Ebd., S. 5.

¹⁰²⁴ Ebd., S. 39: *Sixtinische Madonna*.

der augusteischen Galerie dokumentiert; die Gemälde hingen jedoch gemäss Hirt zu hoch, die Beleuchtung sei schlecht und „die Liebe zur Symmetrie“ reisse Zusammengehöriges auseinander und vermische Gutes mit Mittelmässigem.¹⁰²⁵ Die traditionelle Anordnung folge nicht den Zeitaltern, Schulen und Oeuvres, sondern derart gemischte Hängungen erschienen „gleichsam als Räthsel und Prüfung für den Beschauenden“, also für die *connoisseurs*, was aber nicht dem neuen Bildungsauftrag des Museums entspreche: „Diese Aufstellungsweise und Selbstprüfung mag für manchen Erfahrenen seinen Reiz haben. Aber der Erfahrenen giebt es nur wenige, und der Lernbegierigen und Studirenden viele. Mehr auf diese, als auf jene ist aber bey der Einrichtung einer Gemäldeammlung Rücksicht zu nehmen.“¹⁰²⁶

Hirt fordert daher „eine Anordnung nach Epochen, Schulen und Gattungen“, damit die Kunstfreunde sowohl einen besseren Überblick als auch die Möglichkeit der gründlichen Erkenntnis erhielten.¹⁰²⁷ Mit wenig Unkosten liessen sich Scheidewände einziehen und Kabinette wie in Berlin einrichten, um die Höhe der Räume und die Lichtverhältnisse zu verbessern sowie die Hängefläche zu vergrössern.¹⁰²⁸ Hirts *Kunstabemerkungen* selbst geben eine Anordnung der Werke vor, ja stellen eine ideale Galerie der Geschichte und Geografie der

¹⁰²⁵ Ebd., S. 121–122: „Man kann zwar nicht in Abrede seyn: der Bau der Gallerie habe etwas Würdiges und Grossartiges (den gewöhnlichen Zugang ausgenommen). Man bewegt sich gemächlich in den grossen, breiten, von allen Seiten mit hohen Fenstern erleuchteten Gängen. Aber wer die Gemälde sehen will, fühlt sich vielfach im Nachtheil. Dort hängen die Bilder, die man näher sehen möchte, zu hoch, so dass sie das Auge nicht abreichen kann. Hier durchkreuzen sich die verschiedenen Lichter so, dass man vergeblich einen Standpunkt sucht, eine günstige Beleuchtung für dies und jense Gemälde zu finden. Will man ein Licht verdecken, oder eines öffnen; | so wird dadurch nicht nur der Mitsehende gestört, sondern auch die vielfältig umher copirenden Künstler. – Manches nicht Passende bey der Aufstellung mag auch die Liebe zur Symmetrie bewirkt haben; manches wohl auch, dass die schönern Bilder sich dem Auge nur in gewissen Entfernungen darstellen, damit man so allmählig durch das Mittelmässige wieder auf das Vorzügliche geleitet werde.“ Marx u. Magirius 1992 *Gemäldegalerie*, S. 12–13.

¹⁰²⁶ Hirt 1830 *Kunstabemerkungen*, S. 3: „Die Ordnung meiner Betrachtung ist nicht die, nach welcher jetzt die Gemälde in der Gallerie aufgehangen sind, sondern die, wie man wünschen muss, dass sie neben einander aufgestellt wären. Gewöhnlich unterscheidet man bey solchen Anordnung weder Zeitalter, noch Schulen. Die Arbeiten eines und desselben Meisters sind fast muthwillig in grossen Entfernungen von einander aufgehangen, gleichsam als Räthsel und Prüfung für den Beschauenden. Diese Aufstellungsweise und Selbstprüfung mag für manchen Erfahrenen seinen Reiz haben. Aber der Erfahrenen giebt es nur wenige, und der Lernbegierigen und Studirenden viele. Mehr auf diese, als auf jene ist aber bey der Einrichtung einer Gemäldeammlung Rücksicht zu nehmen. Doch auch für Erfahrne ist eine systematische Anordnung nach Epochen und Schulen von grossem Werth. Nicht nur wird hierdurch für dieselben die Übersicht dessen, was die Sammlung enthält, erleichtert, sondern auch, was viel wichtiger ist – durch das Bey- und Nebeneinanderseyn wird besser das Eigenthümliche der Epochen, der Unterschied der Schulen, die oft schwer zu unterscheidende Abweichung der Meister einer und derselben Schule erfasst. Ja, bey der Mehrzahl von Werken eines Meisters, wer weiss es nicht – wie durch die Vergleichung solcher Werke unter sich erst der wahre Geist des Künstlers hervortritt.“

¹⁰²⁷ Ebd., S. 122: „Der Freund der Kunst wünscht nicht nur das Ganze leichter zu übersehen, sondern auch sich über das Einzelne gründlich zu belehren. Hiernach wird wesentlich eine Anordnung nach Epochen, Schulen und Gattungen erfordert.“

¹⁰²⁸ Ebd., S. 122: „Um Hinderliches wegzuräumen, und das Rechte nach Wunsch zu treffen, scheint es vor allem nöthig, anstatt langer Gallerien, oder unermesslich grosser Säle kleinere Säle, oder grössere Zimmer hinter und neben einander anzulegen, wobey man mit einem, höchstens zwey Lichtern ausreicht, einen Raum hell genug zu erleuchten.“ Ebd., S. 123: „In der Gallerie zu Dresden liesse sich nach unserm Dafürhalten mit verhältnissmässig geringen Unkosten sehr vieles bessern, nämlich durch Errichtung von Scheidewänden zwischen je einem oder zwey Fenstern, denn wer nicht weiss, dass die Gemälde sich auf Scheidewänden am besten ausnehmen, und nicht dem Lichter geradeüber, wie es durchaus der Fall in der Dresdner Sammlung ist. Dies wäre aber nicht der einzige Vortheil; man gewönne dadurch auch sehr viel an Raum: und so könnten die Gemälde nicht nur gemächlicher aufgehangen werden, sondern auch von jener Höhe herabkommen, wo das Auge sie jetzt nicht erreicht.“

Kunst dar: „Die Ordnung meiner Betrachtung ist nicht die, nach welcher jetzt die Gemälde in der Gallerie aufgehangen sind, sondern die, wie man wünschen muss, dass sie neben einander aufgestellt wären.“¹⁰²⁹ Das *Neue Sach- und Ortsverzeichnis* des Galeriedirektors Matthäi von 1833 wird eben diesem Schema folgen und ein historisch-didaktisches Komplement zur Hängung, einen geistigen Wegführer durch die Kabinette liefern, die sich selbst schwerlich strikt nach Chronologie und Schule einrichten liessen. Hirts Rundgang durch die Geschichte ist allerdings, trotz seines historisch-wissenschaftlichen Anspruchs, ästhetisch zielgerichtet und enthält dezidierte geschmackliche Normvorstellungen, die zum Beispiel in seiner unverblühten Ablehnung der Kunst ab dem 17. Jahrhundert, der Epoche der ‚sinkenden Kunst‘, zum Ausdruck kommt sowie in der deutlichen, unzeitgemässen Bevorzugung Correggios vor Raffael – eine normative Geschichtskonstruktion, die sich konkret in der Hängung des Berliner Museums (Abbildung 215), dessen italienische Abteilung über den Correggio-Saal betreten wird, niederschlägt (Abbildung 157), und die sich systematisch auch in der Einrichtung der Dresdner Gemäldegalerie wiederfinden lässt.¹⁰³⁰

Chronotopografie: die Reorganisation der Inneren Galerie (1831/33)

Die unmittelbare Auswirkung der vorbildlichen Einrichtung des Berliner Museums war 1831/32 eine Neuaufteilung und Reorganisation der Inneren Galerie, an der sich der Prinzregent, der spätere Friedrich August II., aktiv beteiligte. So berichtet Hans Christian Andersen, dass im Sommer 1831 die Galerie geschlossen war, „da die Bilder aufs neue geordnet wurden“.¹⁰³¹ Die neue Disposition ist in einem Grundriss dokumentiert (Abbildung 44) und galt, wie sich Friesen erinnert, „als ein entschiedener Fortschritt zur Erleichterung der Übersicht“.¹⁰³² Vier neu eingezogene Wände unterteilten nun die Innere Galerie, und zwei weitere schufen ein neuen Saal im Bereich der Äusseren Galerie. Der italienischen Sammlung und damit dem Bereich, den auch Hirt deutlich hervorgehoben hatte, wurde besondere Aufmerksamkeit und eine räumliche Ausweitung zuteil. Durch diese Vergrösserung der Hängefläche konnte die Innere Galerie um rund zweihundert Stück bereichert werden. Mit der Kompartimentierung der Galerie entstand erstmals ein Besucherparcours (Abbildung 158): Während die Äussere Galerie nicht mehr eine Schlaufe bildete, sondern zwei Sackgassen, und die Innere Galerie einen Trichter, war nun die gesamte Galerie auf einen ästhetischen Höhepunkt ausgerichtet, den Saal C, der „die ausgezeichnetsten Italiener, wie Raphael,

¹⁰²⁹ Ebd., S. 3. Ebd., S. 121: „Wir haben in der vorstehenden Uebersicht die Schätze der Dresdner Sammlung ungefähr in der Ordnung aufgeführt, wie sie nach Zeit und Art zusammen gehören, und wie unser Wunsch ist, dass die Stücke geordnet und aufgestellt seyn möchten.“

¹⁰³⁰ Ebd., S. 84. Ebd., S. 56: „Viel Herrliches bewundert der Beschauer in der Gallerie. Aber immer bleiben die Werke des Coreggio das erste und letzte.“

¹⁰³¹ Andersen 1999 [1991] *Reise*, S. 26: Die Bildergalerie „[...] war unglücklicherweise geschlossen, da die Bilder aufs neue geordnet wurden, aber Dahl hatte mir versprochen, mich am andern Morgen hinaufzubringen, da doch die besten Sachen noch alle aufgehängt waren.“ Ebd., S. 27: „Mit Dahl, dem dänischen Gesandten und den beiden Norwegern ging ich nun nach der Bildergalerie. In mehreren Sälen lagen die Bilder auf der Erde hingestreckt, aber in den meisten waren sie schon geordnet und aufgehängt. Welch eine Masse von Kunstwerken! Was soll ich zuerst erwähnen von den grossen Einzelheiten, die den tiefsten Eindruck auf mich machten? Doch kann ich noch fragen? Raffaels Madonna!“

¹⁰³² Friesen 1880 *Beitrag*, S. 318: „Diese Anordnung, die als ein entschiedener Fortschritt zur Erleichterung der Übersicht gelten konnte, war fast ausschliesslich der gründlichen Einsicht und liebevollen Theilnahme des damaligen Prinzen Mitregenten Friedrich August zu danken und von ihm persönlich angegeben worden.“ Heres 1987 *Lindenau*; Heres 2004 *Hausfideikommiss*.

Correggio und andere“ enthielt.¹⁰³³ Nach Friesen habe die Umordnung eine, „wenn auch nur geringe, Zunahme der Besucher“ zu Folge gehabt, was den Zielen der neuen musealen Funktion der Sammlung entsprach.¹⁰³⁴ Bereits 1808 hatte François-Xavier de Burtin in seinem *Traité théorique et pratique* die deutschen Kunstsammlungen und besonders das Dresdner Grüne Gewölbe, dafür scharf kritisiert, dass sie entweder gar nicht für das allgemeine Publikum oder nur auf Grund einer Douceur zugänglich seien, da doch die öffentlichen Galerien zu den überzeugendsten Beweisen für den Zivilisationsgrad einer aufgeklärten Regierung gehörten.¹⁰³⁵ Die *Galerie royale de Dresde*, die sich nicht scheue, Kopien auszustellen und Originale an die Wand zu lehnen oder auf den Boden zu stellen, müsse Oberlicht einführen und dadurch mehr Hängefläche gewinnen.¹⁰³⁶

Friedrich Matthäi's *Neues Sach- und Ortsverzeichnis* von 1833 erklärt die vorgenommenen Eingriffe etwas ausführlicher. Auf Grund des immer dringenderen Bedürfnisses nach einer sowohl dem „wahren Gehalt eines Kunstwerkes“ entsprechenden als auch instruktiven Präsentation hatte man bereits die Äussere Galerie umgehängt, doch sei nun durch Betreiben Lindenaus die Innere Galerie umgebaut und um weitere Stücke bereichert worden.¹⁰³⁷ Wie bereits Hirt vermerkt hatte, zeichne sich die Dresdner Galerie durch die grosse Anzahl von Meisterwerken aus der Blütezeit der Malereigeschichte aus, und nicht durch eine vollständige Reihenfolge von Gemälden, an der der Besucher die Entwicklungsstufen der Kunst und die Genealogie der Schulen nachvollziehen könne. Die Florentiner Schule, die am Ursprung der Malereigeschichte stehe, fehle fast vollständig, und die römische beschränke sich auf Raffael und seine Schüler. Bei der Aufstellung der Inneren Galerie habe man aufgrund dieser Lücken nur jene Schulen vereinigen können, deren Werke zahlreich vertreten waren, oder aber jenes zusammengestellt, was „zeit- und geistverwandt ein gleiches

¹⁰³³ Friesen 1880 *Beitrag*, S. 317: „Die Südfront war ebenfalls in drei Räume getheilt, von denen der mittelste die ausgezeichnetsten Italiener, wie Raphael, Correggio und andere, [...] enthielt.“

¹⁰³⁴ Ebd., S. 319: „Trotzdem konnte man nach der neuen Aufstellung eine, wenn auch nur geringe, Zunahme der Besucher bemerken.“

¹⁰³⁵ Burtin 1846 [1808] *Traité*, 294. Ebd., S. 294–295: „Les galeries publiques peuvent être comptées parmi les preuves | les plus convaincantes d'un haut degré de civilisation, d'un état de paix et de prospérité durables, d'une sage économie dans l'emploi des deniers publics et d'un gouvernement éclairé, doux et paternel.“ Ebd., S. 297–298: Grünes Gewölbe.

¹⁰³⁶ Ebd., S. 317–322: Dresdner Gemäldegalerie. Ebd., S. 322: „la quantité de ceux qui, faute d'emplacement, s'y trouvent amassés en piles contre le mur, à terre“.

¹⁰³⁷ Matthäi 1833 *Verzeichnis*, S. V–VI: „Das Bedürfniss, dieser Sammlung eine den Anforderungen der mit der Zeit sich immer mehr und mehr berichtenden Ansichten, über den wahren Gehalt eines Kunstwerkes, entsprechendere und zugleich instructiv geordnete Aufstellung zu geben, ward immer fühlbarer; allein der Mangel an Raum machte eine gänzliche Umstellung unausführbar, und man konnte nur in soweit eine Verbesserung in der Aufstellung der äussern Gallerie herbeiführen, als man die Grundsätze der Symetrie, nach welchen dieselbe ursprünglich geschehen war, zum Theil aufgab und wenigstens die Gemälde ein und desselben Meisters so viel als thunlich zusammenstellte, zugleich aber auch die Gallerie durch eine Auswahl passender Gemälde aus der Doublettensammlung vermehrte. Rücksichtlich der inneren Gallerie sollte die erste günstige Gelegenheit benutzt werden, um auf eine gänzliche Umgestaltung und zweckmässiger Aufstellung hinzuwirken; sie fand sich bald, indem Se. Excellenz der Herr Staatsminister von Lindenau bei Übernahme der Oberaufsicht über die Königl. Museen sogleich jede nur möglich Verbesserung einleitete und die dermalige Aufstellung anordnete, bei welcher Gelegenheit die Sammlung abermals einen bedeutenden Zuwachs | an Gemälden erhielt, welcher gegenwärtiges neues Sach- und Ortsverzeichnis der Königl. Sächs. Gemäldegalerie nöthig machte.“ Vgl. Matthäi 1834 *Catalogue*: französische Ausgabe.

Streben“ aufweise oder „die schönsten Blüthen der italienischen Kunst im Allgemeinen“ darstelle.¹⁰³⁸

Die chronologisch-topografische Präsentation beginnt im Zimmer der Ferraresen mit den „ältesten und ernsteren“, den wenigen vorhandenen altitalienischen Gemälden verschiedener Schulen, deren „Sinnes- und Darstellungsweise sie vereinigten“.¹⁰³⁹ Die Nummer Eins der Inneren Galerie war die damals noch Giotto zugeschriebene *Anbetung der Hirten* (Abbildung 40), die Nummer Zwei hingegen Giovannis Santis *Bildnis seines Sohnes Raffael* (Abbildung 159), womit die Anfänge der Malerei bereits auf ihren Höhepunkt verwiesen.¹⁰⁴⁰ Auf die Ferraresen folgte ein Schwerpunkt der Sammlung, der „ein so vollendetes Bild der venetianischen Schule“ ergebe, wie keine andere Galerie.¹⁰⁴¹ An die neuesten venezianischen Gemälde reihten sich diejenigen der neueren Mailänder Schule, dann die der Genueser. Darauf folgte die Bologneser Schule und die daraus entstandene neapolitanische. Der Parcours erforderte allerdings, dass man in den Saal der Venezianer zurückkehrte, um in den „Saal des Rafael“ zu gelangen, „wo das Vorzüglichste, was wir aus der Glanzperiode der Kunst in Italien von Florentiner Meistern, von Rafael, Correggio und ihre Schülern und Nachahmern“ sich ausserhalb der Reihenfolge vereinigt fand.¹⁰⁴² Über den kunstopografischen

¹⁰³⁸ Ebd.

¹⁰³⁹ Matthäi 1833 *Verzeichnis*, Zweite Hauptabteilung, S. 3: erste Abteilung, Zimmer der Ferraresen, „Hier finden wir vorzüglich die ältesten und ernsteren Gemälde, welche die Königl. Sammlung aufzuweisen hat. Die erste Wand enthält mehrere Gemälde, die, wenn auch verschiedenen Schulen zugehörig, doch in eine Zeit fallen, wo Sinnes- und Darstellungsweise sie vereinigten, aus diesem Grund hat man auch die Gemälde eines Francia hier aufgenommen, und die Ferrareser Künstler, deren Werke auch die zweite Wand anfüllen, folgen lassen.“

¹⁰⁴⁰ Ebd., Zweite Hauptabteilung, S. 3–4.

¹⁰⁴¹ Ebd., Zweite Hauptabteilung, S. 11: „Selbst der Mangel älterer Meister, welche dieser Glanzperiode der venetianischen Kunst vorangingen, ist jetzt weniger fühlbar, als man es noch vor kurzem finden wollte. Der vergrösserte Raum hat Gelegenheit gegeben, dasjenige, was einem früheren Zeitraume angehörte, zusammen zu ordnen, Neues anzusehen und aufzunehmen, was sich früher noch unter den unaufgestellten Gemälden der Sammlung befand, theils wurde aber auch wirklich Neues angekauft, so dass der Kunstfreund sich nun hier ein so vollendetes Bild der venetianischen Schule machen kann, wie es ihm anderswo nicht leicht gelingen wird.“ Gemälde „aus den Zeiten des Verfalls“ in den anderen Räumen.

¹⁰⁴² Ebd., Zweite Hauptabteilung, S. 1–2: „Wenn die Königl. Sächs. Gemädegalerie unter allen bekannten Kunstsammlungen einen ausgezeichneten Platz einnimmt, so verdankt sie diesen Vorzug mehr einer grossen Anzahl einzelner vortrefflicher Meisterwerke, die sich vorzüglich aus der blühendsten Periode der Kunst herschreiben, als einer Reihenfolge von Gemälden, in welchen der Beschauer die sich im Allgemeinen entfaltende Kunst, ihr stufenweises Fortschreiten und wie sie sich in den verschiedenen Schulen ausbildete und verzweigte, verfolgen könnte; er stösst auf grosse Lücken, und namentlich fehlt die florentinische Schule, die zum Theil als die Wiege der Kunst zu betrachten ist, mit Ausnahme weniger Meister fast ganz, und auch die römische, die an sich im eigentlichen Sinne nur Rafael und seine Schüler in sich fasst, lässt in Beziehung auf Werke der letzteren viel zu wünschen übrig. Es ergiebt sich also von selbst, dass man bei der neuen Aufstellung der italienischen Gemälde und der dabei beabsichtigten Vereinigung der Schulen, nur diejenigen der letzteren berücksichtigen konnte, die wir in grosser Vollständigkeit besitzen, im übrigen aber dasjenige zusammenstellen mussten, was als zeit- und geistverwandt ein gleiches Streben zeigend, oder als die schönsten Blüthen der italienischen Kunst im Allgemeinen sich darstellt. In diesem Sinne beginnt die Aufstellung mit den wenigen altitalienischen Gemälden, welche sie enthält und geht einerseits zu den Kunstschöpfungen der Ferraresen über, andererseits entwickelt sich neben diesen die venetianische Schule, die wir in grosser Vollständigkeit besitzen. An die neuesten Gemälde der eben genannten Schule reihen sich einige gleichzeitige neuere Mailänder, denen die Bilder der besten genuesischen Maler folgen. Nun beginnt die Bologneser oder die Schule der Caraccis, aus welcher die neuere neapolitanische Schule hervorging, und mit welcher das Ganze sich endet. Aus der Mitte dieser Aufstellung gelangt man jedoch noch zu einer besondern Abtheilung, der Saal des Rafael genannt, wo das Vorzüglichste, was wir aus der Glanzperiode der Kunst in Italien von Florentiner Meistern, von Rafael,

Parcours hinaus brachte Matthäis *Verzeichnis* die nummerierten Gemälde in eine chronologische Ordnung, die in der Hängung nicht gegeben oder möglich war, sodass der Text einerseits ein komplexeres Verweissystem nach Wandnummern benötigt und andererseits dadurch eine Art kunstgeschichtliche entwicklungsgeschichtliche Narration oder ‚Metagalerie‘ über die ausgestellten Werke legt.

Parcours der Geschichte: die letzte Neuordnung der Gemäldegalerie am Jüdenhof (1834/35)

Nach der erfolgreichen Umordnung der Inneren Galerie 1832 gelang es Lindenau 1833/34, beim Landtag die Finanzierung der Reorganisation der restlichen Sammlung zu erwirken. Die neue ‚systematische Aufstellung‘ der Inneren und der Äusseren Galerie, die in mehrere Kabinette aufgeteilt wurden, wie dies Hirt vorgeschlagen hatte, ist in Matthäis *Verzeichnis* von 1835 dokumentiert (Abbildung 160).¹⁰⁴³ Die Zweiteilung der Galerie in Nord und Süd blieb prinzipiell erhalten, doch wurde sie durch spezifischere kunstgeografische Abteilungen gegliedert: Die Äussere Galerie nahm vorzugsweise deutsche, niederländische, französische und spanische Gemälde, die Innere Galerie hingegen ausschliesslich italienische auf.¹⁰⁴⁴ Das historische Scharnier zwischen den zis- und den transalpinen Schulen stellte die

Correggio und ihre Schülern und Nachahmern aufweisen können, und welche aus dem oben angegebenen Grunde, dass wir von den Schulen, zu denen sie gehören, keine Reihenfolge, sondern nur einzelne vorzügliche Kunstwerke besitzen, nicht füglich in einen Zusammenhang gebracht werden konnte, vereinigt ist. Übrigens hat man im Allgemeinen darauf Rücksicht genommen, den würdigsten Gegenständen, sowohl in Beziehung auf Beleuchtung als der gehörigen Entfernung vom Auge des Beschauers die vortheilhafteste Aufstellung zu geben.“

¹⁰⁴³ Matthäi 1835 *Verzeichnis*, S. IV–V: „Jemehr sich die Ansichten über den wahren Gehalt von Kunstwerken im Allgemeinen berichtigten, um so dringlicher erschien es, auch dieser unserer Sammlung eine den Anforderungen der Zeit entsprechende und zugleich instructiv geordnete Aufstellung zu geben, was jedoch bisher der | Mangel an Raum verhinderte, so dass nur theilweise Verbesserungen möglich waren, grössere jedoch vorbereitet wurden. Es sollte nun die erste günstige Gelegenheit benutzt werden, um auf eine gänzliche Umgestaltung und zweckmässigere Aufstellung der Königl. Gemäldegalerie nach einem bereits entworfenen Plane hinzuwirken. Sie fand sich, indem Se. Excellenz der Herr Staatsminister von Lindenau bei Übernahme der Oberaufsicht über die Königl. Museen, durch die denselben zugewendete rege Theilnahme, zu jeder nur möglichen Verbesserung aufmunterte und auch die neue Aufstellung der Königl. Gemäldegalerie, wie wir sie nun vor uns sehen, durch die kräftigste Unterstützung bewirkte. Der Anfang hierzu wurde im Jahre 1832 mit der italienischen Galerie gemacht und in dem kurzen Zeitraume von nicht vollen drei Jahren nicht allein die Aufstellung sämmtlicher Gemälde der Galerie, ohne Störung der Ordnung, nach welcher dieselbe den Kunstfreunden geöffnet ist, bewirkt, sondern auch eine früher nicht bestandene Sammlung von Gemälden, die der vaterländischen Prospekte, in's Leben gerufen. Neben einer systematischen Aufstellung der Gemälde, hat man besonders auch darauf Rücksicht genommen, eine bessere Beleuchtung für die Mehrzahl derselben zu gewinnen und sie sämmtlich dem Auge näher gebracht. Wenn schon hierdurch eine grosse Anzahl wichtiger Bilder dem Beschauer als völlig neu erscheinen, so hat auch in der That die Sammlung eine solche Vermehrung an Gemälden erhalten“. Klemm 1838 [1837] *Sammlungen*, S. 319: „Seit dem Jahre 1834 wurde auch in der Dresdener Galerie eine neue Anordnung getroffen und die historische Folge der Gemälde hergestellt“. Lindau 1856 *Galeriebuch*, S. 6: „Die wesentlichste Umgestaltung in der inneren und äusseren Einrichtung der Galerie wurde in den Jahren 1832–34 vorgenommen, wobei man namentlich die Mängel der vormaligen Aufstellung durch angemessene Gruppierung der Meister und Schüler zu heben suchte. Eine nicht minder wesentliche Verbesserung war die Anbringung der Künstlernamen an den Rahmen der Gemälde. Bald nach dieser Reorganisation, wodurch nicht nur der Genuss und das Studium der Bilder vielfach erleichtert, sondern auch von der zu neuer Anordnung der Galerie berufenen Commission manche Zweifel hinsichtlich des Ursprungs gewissen Gemälde gelöst wurde“.

¹⁰⁴⁴ Matthäi 1835 *Verzeichnis*, S. VII.

räumliche Nachbarschaft des Kabinetts der älteren deutschen und niederländischen Meister (B) mit demjenigen der älteren Italiener, Ferraresen und Venezianer (Aa) dar.¹⁰⁴⁵ Das Vorbild dafür lieferte wiederum das Königliche Museum zu Berlin (Abbildung 157), das den Berührungspunkt der beiden Schulen und auch den Beginn der beiden Entwicklungsgeschichten in der Erfindung der Ölmalerei durch die Brüder van Eyck und ihre Verbreitung in Italien durch Antonello da Messina setzte und das von diesem Punkt aus die Geschichte der Malerei bis in die jüngste Zeit als Gang durch Kabinette einzelner Schulen illustrierte.

Die ernsthaften Reformbestrebungen der Dresdner Galerie aufgrund der anhaltende Kritik etwa durch Hirt, die erwecken den Eindruck, als sei mit der Hängung von 1834 die chronologische und topografische Hängung der Werke strikt umgesetzt worden, wie dies auch der Grundriss (Abbildung 160) und der Katalog nahe legen. Dies würde wiederum auf eine relativ lineare, fast hundertjährige Entwicklungsgeschichte von der fürstlichen Sammlung hin zum öffentlichen Museum hinweisen, die von der repräsentativen und dekorativ geordneten Galerie zu einer nach kunstgeschichtlichen Kriterien rational gegliederten Schausammlung führen würde. Mit der zunehmenden Historisierung des Kunstverständnisses müssten schliesslich auch geschmackliche Normen und Ideale, die bis dahin in der achsensymmetrischen Hängung einzelner Meisterwerke zum Ausdruck gekommen waren, als kunstgeschichtliche Zeiterscheinungen relativiert und zu Gunsten einer ‚reinen‘ Geschichte der Kunst, wie sie Lanzi gefordert hatte, ganz verschwinden. Die Visualisierung der Hängung von 1834 zeigt allerdings, dass eine solche lineare Entwicklungsgeschichte, wie sie in der sammlungsgeschichtlichen Forschung oft postuliert wird, zwar nicht grundsätzlich falsch ist, aber um weitere, zum Teil widersprechende Narrationen ergänzt werden muss. So wie die Analyse der früheren, augusteischen Hängungen gezeigt hat, dass die etablierte Vorstellung, die spätbarocke Galeriepräsentation in Dresden sei rein dekorativer Natur gewesen, revidiert werden musste, ist auch die komplementäre Weiterentwicklung der Galerie zum modernen, wissenschaftlichen Museum im Folgenden zu korrigieren.

Innerhalb der neuen kunsttopografischen und genealogischen Systematik nach Schulen wurde 1834 die bisherige symmetrische Hängung, die eine strikte chronologische Reihung der Bilder erschwerte oder gar unmöglich machte, wider Erwarten nicht aufgehoben, sondern weiter als Hängeprinzip gepflegt. Weil das *Verzeichnis* die Gemälde zu Oeuvres zusammenfasst, die nach dem Geburtsjahr der Künstler aufeinander folgen, und die Stücke dann nach Wänden und Divisionen gruppiert sind, kann die Hängung nicht präzise rekonstruiert werden. Allerdings finden sich in den einzelnen Abteilungen altbewährte Bilderpaare eines selben Künstlers wieder, die der symmetrischen Pendanthängung entstammen und nur also solche verständlich sind. Dies gilt sowohl für die Hängewände der Kabinette (Abbildung 418) als auch für diejenigen der grossen Säle (Abbildung 425). Im *Verzeichnis* heisst es denn auch, man habe auf eine „dem Auge wohlthuende symmetrische Aufstellung“ nicht verzichten wollen, obwohl man damit den wissenschaftlich-didaktischen Forderungen widersprach, die zum Beispiel im Fall der Dresdner Antikensammlung erfüllt wurden:¹⁰⁴⁶ Dies widersprach der

¹⁰⁴⁵ Ebd., *Erste Hauptabteilung*, S. 15: B, neuere Meister darunter, „doch sind es solche, deren Meister sich durch ihr Streben den älteren anschlossen oder einen eignen, ihnen eigenthümlichen Weg verfolgten“.

¹⁰⁴⁶ Ebd., *Erste Hauptabteilung*, S. 15–16: „Man würde darauf Rücksicht genommen haben, die Gemälde so aufzustellen, dass man sie in chronologischer Reihenfolge hätte verzeichnen können; allein bei dem so mannigfaltigen Format der Bilder wäre man dann entweder genöthigt gewesen, jede dem Auge wohlthuende symmetrische Aufstellung gänzlich aufzugeben oder die Nummern dergestalt durch einander |

damaligen wissenschaftlich-didaktischen Forderungen, wie sie zum Beispiel im Fall der Dresdner Antikensammlung erfüllt wurden: Wie Carl August Böttiger 1814 kritisch bemerkte, habe er der alten Praxis ein Ende gesetzt, die darin bestand, „dass der damalige Aufseher, nur aus Symmetrie, nicht auf Gehalt, Stil und Bedeutung der Statuen blickend, das Mittelmässige mit dem Vortrefflichsten, modernes Machwerk mit antiker Kunstschöpfung auf die unbegreiflichste Weise zusammenpaarte.“¹⁰⁴⁷ In der Gemäldegalerie war hingegen eine reine kunsthistorische Taxonomie 1834 nicht eingeführt worden, sondern man orientierte sich eher am Berliner Modell, das nach Schinkel ‚erst erfreuen, dann belehren‘ sollte.

Wie sehr die Einrichtung der Gemäldegalerie als eine sichtbare Geschichte der Kunst, auf Grund des lückenhaften Bestandes vor allem im Bereich der älteren Kunst, ohnehin Wunschdenken bleiben musste, zeigt die ältere Abteilung der Inneren Galerie: Im ersten Raum (Abbildung 417) fand sich unter den altitalienischen Gemälden allein jene Predella der *Anbetung der Hirten* (Abbildung 40), die lange Giotto, aber von Hirt bereits Mantegna zugeschrieben wurde, ansonsten waren nur Quattrocentisten aus Mittel- und Norditalien zu sehen.¹⁰⁴⁸

Die Sammlung als Bildnis von König und Vaterland

Immerhin wurde 1834 ein kunstgeschichtlicher Rundgang zumindest in Grundzügen angelegt (Abbildung 161): Die Besichtigung der Äusseren Galerie begann, so wie im Berliner Königlichen Museum, mit den „älteren deutschen und niederländischen Meistern“ (B) und der Besuch der Inneren Galerie entsprechend mit den „ältesten Italienern“ und den Ferraresen des Quattrocento im benachbarten Raum (Aa), um die glorreichen Anfänge beider Schulen miteinander zu vergleichen. Doch wird innerhalb des Parcours eine neue, zeittypische patriotische Raumanordnung hinzugefügt: Als räumliches Pendant zum Saal der älteren nord-europäischen Malerei findet sich in der Äusseren Galerie ein gegenüberliegenderer Raum, der der sächsischen und böhmischen Schule vorbehalten ist (C), auf den dann ein Raum der neueren deutschen Schule (D) folgt. Der Saal der sächsischen Schule (C) war mit Werken von Hofmalerinnen und -malern wie Wagner und Mengs bestückt. In grosser Überzahl waren dabei allerdings die Werke Dietrichs, des ehemaligen Galerieinspektors und Akademieprofessors (Abbildung 414–Abbildung 416), der mit seinem mimetischen Eklektizismus ein ausdrücklicher ‚Galeriemaler‘ war und die Funktion der Galerie als Ausbildungsstätte der Kunstakademie vorbildlich exemplifizierte: Es sei seine „muntere Sprache der Kunst“, die Dietrich lobenswert mache, wie Kämmerer in seinen *Bemerkungen* von 1791 schreibt.¹⁰⁴⁹ Das

zu werfen, dass deren Auffindung dem Beschauer lästig geworden seyn würde, ungerechnet die Lücken, welche so viele unbekannte Gemälde herbeiführen.“

¹⁰⁴⁷ Böttiger 1814 *Antikengalerie*, S. 13: „Und als endlich Friedrich August, den dieser Kunsttempel sein Daseyn und seinen Namen verdankte, die Antiken aus ihren sechs Gefängnissen im grossen Garten zu entkertern und in diese mit königlichem Aufwand zubereiteten zehn Säle würdig aufzustellen befahl, waltete der Unstern, dass der damalige Aufseher, nur aus Symmetrie, nicht auf Gehalt, Stil und Bedeutung der Statuen blickend, das Mittelmässige mit dem Vortrefflichsten, modernes Machwerk mit antiker Kunstschöpfung auf die unbegreiflichste Weise zusammenpaarte.“

¹⁰⁴⁸ Matthäi 1835 *Verzeichnis*, S. VIII: Mangel an alten Florentinern; trotz Zuwachs an altdeutschen und altniederländischen Gemälden „bleibt in diesen älteren Schulen viel zu wünschen übrig, was sich auch von der französischen und neudeutschen sagen lässt“. Hirt 1830 *Kunstbemerkungen*, S. 9: Inschrift gefälscht.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Marx 2004 *Dresda*, S. 49: Kämmerer 1791 *Bemerkungen I*, S. 60: „Aus allen diesen Bemerkungen folgt, dass sich die Gemähle von Dieterich nicht sowohl durch den stillen Ausdruck der Natur, als vielmehr durch die muntere Sprache der Kunst empfehlen.“ Vgl. Heineken 1786 *Nachrichten*, S. 14;

dietrichsche Kabinett, das schon nicht mehr dem Geschmack des frühen 19. Jahrhunderts entsprach, hatte daher vor allem die Aufgabe, das neuere wettinische Mäzenatentum zu dokumentieren.¹⁰⁵⁰

Es mag auf den ersten Blick erstaunen, dass der eigentliche Eingangsraum der Galerie (A) der französischen Schule vorbehalten war. Die eine Seitenwand war dem Werk Poussins und Lorrains gewidmet (Abbildung 411), die andere (Abbildung 412) der restlichen französischen Schule, etwa Le Brun, Vouet, Laresse, Watteau. Die Rekonstruktion der Hängung und die Untersuchung der Stirnwand (Abbildung 413) zeigt allerdings, dass dieser erste Raum ebenfalls patriotisch konnotiert war. Die Nummer Eins der Äusseren Galerie war Silvestres repräsentative *Familienzusammenkunft zu Neuhaus*, ein grosses wettinisches Gruppenporträt, das die dynastischen Verbindungen der Wettiner mit den Habsburgern hervorhob und das nun erstmals in der Galerie gezeigt wurde (Abbildung 206 und Abbildung 412).¹⁰⁵¹ Auf beiden Seiten bildeten Rigauds *Bildnis Augusts III.*, das auch den *Recueil* zierte, und Silvestres *Bildnis Maria Josephas* zwei Pendants, und so auch die Bildnisse von Ludwig XIV. und seinem Nachfolger sowie diejenigen Napoleons I. und des Grafen Moritz von Sachsen.¹⁰⁵² Damit sollte auf „die Begründer“ der Sammlung verwiesen werden, wie es auch im *Verzeichnis* heisst.¹⁰⁵³

Das Ausstellen von Bildnissen der Hausherren oder überhaupt dynastischer Bildnisreihen gehört allerdings eher in eine fürstlich-mäzenatische und höfisch-repräsentative Tradition und wurde entsprechend mit diesem frühnezeitlichen Kunstverständnis, das dem Sujet mehr Aufmerksamkeit schenkte als dem Künstler, in Verbindung gebracht.¹⁰⁵⁴ Laut

Rackwitz 1811 *Versuche*, S. 1–8. Linck 1846 *Dietrich*, S. 5–6: „Ohne zu copiren, begann der junge Künstler, angeregt durch die Dresdener Bildergalerie, eigene Erfindungen, im Geschmacke älterer Meister, besonders der Niederländer, auszuführen; dabei die Werke von Rembrandt, Ostade, Berghem, Poelembourg, Everdingen, van der Neer und anderen zu Vorbildern zu nehmen, und ihren Geist und ihre Eigenthümlichkeiten mit soviel Geschick und Glück in seinen Arbeiten wiederzugeben, dass er beschuldigt wurde, unbekannte Zeichnungen und | Entwürfe jener Meister seinen Compositionen zum Grunde gelegt und erstere dann vernichtet zu haben.“

¹⁰⁵⁰ Vgl. Hagedorn 1797 *Briefe*, S. 5; Marx 2004 *Dresda*, S. 66: „Ein vornehmer Herr hat ein Kabinett, oder standesgemässer zu sprechen, eine Gallerie, wiewohl unter beiden ein Unterschied ist; er lässt jetztlebende Meister mahlen, und zieret mit eines jeglichen Arbeit wohl ein ganzes Zimmer aus: So ist es eine Tugend, und der Herr heisst ein Mäcen. Der russische Gesandte, Graf Keyserling hatte ein ganzes Kabinett, sein Rathgeber war der Mahler Dietrich. Natürlicherweise liess er denselben auch vor sich mahlen. Dadurch ward ein ganzes Zimmer angefüllt, und es hiess, der Graf Keyserling hat ein ganzes Kabinett nur allein von Dietrich.“ Michel 1984 *Dietrich*, S. 28–29.

¹⁰⁵¹ Matthäi 1835 *Verzeichnis*, Erste Hauptabteilung, S. 1.

¹⁰⁵² Silvestre (Gal.-Nr. 771), Mignard *Ludwig XIV.* (keine Gal.-Nr.), Van Loo *Ludwig XV.* (Gal.-Nr. 780), Gérard *Napoleon I.* (Gal.-Nr. 2518), Nattier *Moritz von Sachsen* (Gal.-Nr. 783). Marx 1996 *École*, S. 51: „Im Eingangsraum begrüsst den Besucher die Bildnisse der Galeriegründer, gemalt von Louis de Silvestre, an die sich weitere französische Gemälde anschlossen.“

¹⁰⁵³ Matthäi 1835 *Verzeichnis*, S. VIII.

¹⁰⁵⁴ Vgl. z. B. Klemm 1838 [1837] *Sammlungen*, S. 316–317: „Wir sahen oben, wie im Mittelalter die Kirchen, dann seit dem 16^{ten} Jahrhundert die Residenzen unserer Fürsten die Sitze der Kunst waren; die Ahnensäle der Schlösser nahmen zunächst die Bildnisse der Familienmitglieder, der dem Hause befreundeten Personen, nächst dem aber auch anderer berühmter Personen auf. Wenn die kirchliche Kunst von der Legende ausging, so hatte die neuere, nach der Reformation sich gestaltende Malerkunst einen | historischen Ursprung im Portrait, in Darstellung von Turniren, Hoffesten und Jagden. Auch schmückte man die Schlösser mit Abbildungen von Lieblingspferden, erlegtem Wildpret, tapferen Jagdhunden und dergleichen aus. Dem schlossen sich seit dem 17^{ten} Jahrhundert landschaftliche und architektonische Bilder an, und – von den Niederlanden ausgehend – Familienscenen und Darstellungen von Begegnissen und

Beutels *Zedernwald* von 1671 war etwa die Galerie der Stall- und Rüstkammer mit dynastischen Porträts von Herrschern ab dem Jahr 90 vor Christus geschmückt.¹⁰⁵⁵ Und auch der erste Raum hinter dem Riesensaal des Dresdner Schlosses war fürstlichen Porträts gewidmet, während in den darauf folgenden Zimmern andere Bildgattungen folgten.¹⁰⁵⁶ Dementsprechend hierarchisch nach Sujets geordnet war schliesslich auch das Inventar von Steinhäuser aus den Jahren 1741–1747 (Abbildung 41), das die höfisch-zeremoniellen Präzedenzregeln befolgend, mit den Bildnissen der sächsischen Fürsten begann; darauf folgten die kaiserlichen, polnischen, preussischen, dänischen, englischen, schwedischen, französischen, spanischen, portugiesischen, russischen, savoyisch-sardischen, kurbayrischen, kurpfälzischen, Bayreuter, Hessen-Kasseler, württembergischen, hollsteinischen, kurländischen, Baaden-Durlacher, Fürstlich-Oettingeler, ostfriesländischen, fürstlich-nassauischen, Anhalt-Dessauer, dann „zirkasische“, das heisst wohl nicht genauer bestimmbare Bildnisse, jene mit einem Namen, jene unbekannter Personen und schliesslich bloss Köpfe; erst darauf folgten die anderen Bildgattungen, beginnend mit Figuren.¹⁰⁵⁷ Auch andere Galerien konnten durchaus explizite Hinweise auf ihre Besitzer enthalten: Im Wiener Belvedere, das 1781 von Mechel nach Chronologie und Schulen geordnet worden war (Abbildung 54), zierte Regentenporträts den grossen, marmorvertäfelten Vorraum, um an das Kunstmäzenatentum der Habsburger zu erinnern, das auch die Gemäldesammlung betraf, zumal in jenem Saal auch Solimenas Gemälde (Abbildung 20) ausgestellt war, das die Übergabe des Galerieinventars durch den Hofbaudirektor Gundaker Graf Althann an Kaiser Karl VI. im Jahre 1728 kommemorierte.¹⁰⁵⁸ Auch in der Dresdner Antikensammlung standen im ersten Saal Büsten der sächsischen Fürsten, wie man Wackers *Beschreibung* von 1798 entnehmen kann.¹⁰⁵⁹

In den vorangegangenen Hängungen der Dresdner Gemäldegalerie finden sich hingegen, abgesehen von den *Recueils* (Abbildung 204 und Abbildung 205) kaum Hinweise auf das Königshaus. Wie Dassdorfs *Beschreibung* von 1782 dokumentiert, waren zwar neben den Veduten Canalettos, Bellottos und Thieles auch Neuerwerbungen sowie „verschiedene Bildnisse des churfürstlichen Hauses Sachsen“ von Rotari in den Galerieräumen deponiert, aber nicht gehängt, sondern aus Platzmangel „unten hin an den Wänden anstatt eines Lambris gestellt“.¹⁰⁶⁰ Allein auf einem Pfeiler der Äusseren Galerie hing Rigauds *Bildnis Augusts III. als*

Gruppierungen aus dem Leben des Bürger- und Bauernstandes. [...] Wenn man früher das Gemälde mehr des dargestellten Gegenstandes wegen schätzte, so berücksichtigte man seit dem 17^{ten} Jahrhundert auch die Maler. Seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts strebte man lebhafter nach dem Besitze guter Bilder, namentlich auch italienischer Meister. [...] Die französischen Revolutionskriege, dann die Aufhebung der Klöster, das Eingehen vieler Kirchen brachte manches bisher nur frommen Zwecken geweihte Bild in die profane Welt und in den Besitz emsiger Kunstkenner“.

¹⁰⁵⁵ Beutel 1671 *Zedernwald*, unpag.

¹⁰⁵⁶ Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*, S. 62–63.

¹⁰⁵⁷ Steinhäuser 1741–1747 *Inventar*, Fol. 305 R.

¹⁰⁵⁸ Mechel 1783 *Verzeichnis*, S. XI–XII. Mechel 1784 *Catalogue*, S. XII: 2. Stock, „un grand sallon où l’on trouve avec plaisir en entrant les portraits des deux princes qui on le plus contribué à enrichir cette galerie“. Siehe dazu Meijers 1995 [1991] *Kunst*, S. 20, Abb. 6: *Prodromus*.

¹⁰⁵⁹ Wacker 1798 *Antikengalerie*, S. 89: Zimmer 1, an der Wand, „Brustbilder der Churfürsten von Sachsen, Moritz, Christian des I. und II.“ Ebd., S. 90: Auf der anderen Seite zwei mal „Brustbild August II.“, Büste „August III.“ Vgl. Heres 1991 *Kunstsammlungen*, S. 143–153.

¹⁰⁶⁰ Dassdorf 1782 *Beschreibung*, S. 464–465: „Zusatz. Ausser den angezeigten Gemälden an den Wänden, werden hier noch verschiedne Prospekte von | Dresden und Pirna, von Bernard Belotto, Canaletto

Kronprinz (Abbildung 207 und Abbildung 360).¹⁰⁶¹ Erst der Bilderkontext macht hier deutlich, dass es sich um das Jugendbildnis des Hausherrn handelte: Während auf demselben Pfeiler erotisch-tugendhafte Darstellungen die männliche Potenz des jungen Prinzen in Rüstung unterstreichen, weisen zwei fiktive Galerieveduten von Heinrich Schönfeld (Abbildung 208 und Abbildung 209), die auf dem gegenüberliegenden Pfeiler (Abbildung 329) als Pendants dienen, auf die Sammeltätigkeit Augusts III. hin. Dieser Bezug wurde dadurch verdeutlicht, dass eines der dargestellten Galeriebilder, Schönfelds *Gigantenkampf* (Abbildung 210), zusammen mit anderen Werken des Künstlers auf der gegenüberliegenden Wand der Dresdner Galerie hing (Abbildung 327). Indem die eine der Galerieansichten eher italienische und religiöse Motive zeigt und die andere mit der Inschrift *virtutis documento* eher niederländische und profane, kann die Dualität zudem als ein Echo auf die entsprechende Zweiteilung der Dresdner Gemäldegalerie verstanden werden.

Dem *Verzeichnis* von 1834 lässt sich hingegen nicht nur entnehmen, dass in der Äusseren Galerie noch weitere Bildnisreihen, etwa der Albertiner, ausgestellt wurden, sondern auch, dass ihnen explizit ein geringer künstlerischer, aber umso höherer historischer Wert beigemessen wurde.¹⁰⁶² Die Einrichtung des ersten Saals der Galerie mit wettinischen und anderen historischen Porträts 1834 muss daher als eine Neuerung angesehen werden, die auf eine frühneuzeitliche Tradition rekurriert. Da zur Zeit Augusts III. vor allem der Franzose Louis de Silvestre als Hofmaler mit Bildnissen und Raumdekorationen beauftragt worden war, wird nun hier rückblickend die französische Schule mit dem Geschmack des Dresdner Hofes des vergangenen Ancien Régime gleichgesetzt. Der Verweis auf das wettinische Geschlecht entspricht aber zugleich der Tendenz, auch die Geschichte der Kunst genealogisch nach Auftraggebern zu ordnen.¹⁰⁶³ Dass gerade in einer Zeit, in der das Bürgertum in Sachsen auch in den Kulturinstitutionen die Oberhand gewann, zum ersten Mal in der Galerie explizit auf die kurfürstlich-königliche Familie verwiesen wurde, dürfte desweiteren damit zu begründen sein, dass dadurch eine bereits geschwächte Dynastie in einem politisch unbedeutend gewordenen Königreich einerseits historisiert und andererseits für neue patriotische Zwecke umgenutzt wurde. Mit der Verbindung zwischen Frankreich und Sachsen sollte nicht nur an die Vorbildlichkeit des Versailler Hofes Ludwigs XIV., den der Kronprinz 1714/15 besucht hatte, erinnert, sondern auch auf den eigenen, hohen Standard der Dresdner Sammlungen

genannt, und andere von Alexander Thiele, ferner verschiedene Bildnisse des churfürstlichen Hauses Sachsen, von dem Grafen Pietro Rotari, und von eben demselben ein historisches Gemälde, worüber er eine nesselte Decke gemahlt hat aufbewahrt. Überdiess hat diese schöne und in ihrer Art einzige Gallerie noch einen grossen Schatz von vortrefflichen Gemälden, die wegen Mangel des Platzes noch nicht haben können aufgemacht werden, sondern die nur meistens noch unten hin an den Wänden anstatt eines Lambris gestellt sind.“ Vgl. Weber 1999 *Rotari*, S. 34. Vgl. Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 7, Fol. 1 V.: zu Wogaz’ Einbruch 1788 in die Galerie, „in einen langen Gang gehen konnten wann man die engl. Treppe hinaufging linker Hand wo ein grosser Theil des Vorraths stunden“.

¹⁰⁶¹ Vgl. Matthäi 1835 *Verzeichnis, Erste Hauptabteilung*, S. 1: „Seit der Aufstellung der Königl. Gemäldegalerie in diesen Sälen im Jahre 1747 befand sich das Gemälde August des III. Königs von Polen als Kronprinz, von Hyacinth Rigaud gemalt, über dem Eingange derselben aufgestellt.“ Viele wichtige Gemälde von ihm angekauft, „deren Aufbewahrung sowohl in artistischer, als in historischer Hinsicht ein gleiches Interesse anregt“.

¹⁰⁶² Ebd., *Erste Hauptabteilung*, S. 1: Bildnisse vor allem historisch interessant. Ebd., S. 37: Bildnisse von Albertinern. Ebd., S. 76: Reihe von Bildnissen aus der Zeit Augusts II., geringer Kunstwert, um die höheren Wände zu nutzen. Ebd., S. 123–124: die meisten Selbstbildnisse. Ebd., S. 150–151: Fürstenbildnisse.

¹⁰⁶³ Racknitz 1811 *Skizze*, S. 34 f.

verwiesen werden. In diesem Sinne wies Quandt später darauf hin, dass August III. aus Kunstliebe, Ludwig XIV. hingegen aus Prunksucht Kunst gesammelt habe, worin eine post-revolutionäre, bürgerlich-patriotische Verklärung des Landesherrn zum Ausdruck kommt.¹⁰⁶⁴

Norm und Geschichtlichkeit

Neben dem Eingangssaal und dem sächsischen Kabinett mit Werken Dietrichs fiel noch ein weiterer Saal (Ff) aus dem 1834 eingerichteten historisch-kunstopografischer Parcours heraus (Abbildung 161): Er stellte den Höhepunkt und Abschluss des Besuchs der Inneren Galerie dar. Darin waren, wie der Grundrissplan angibt, „ausgewählte italienische Werke“ zu sehen, namentlich Gemälde von Correggio, Raffael und Andrea del Sarto, die zusammen keine Schule bildeten. Die Hauptwand (Abbildung 435) dieses Raumes stellte die Werke Correggios aus sowie diejenigen seiner Zeitgenossen, Stilverwandten und Nachahmer wie Parmigianino, Barocci und Batoni. Die achsensymmetrische Hängung erschien weiterhin wie die augusteische, nur sozusagen im Miniaturformat. Diese Konzentration der Werke bestimmter Meister sollte den Vergleich innerhalb des Oeuvres und der Schule erleichtern, um die jeweiligen Merkmale und Entwicklungen herauszulesen.

Die Seitenwände dieses Raums waren als Pendants zu verstehen, die die Correggiowand wie Flügel eines Triptychons einrahmten. Die eine Wand (Abbildung 434) präsentierte Raffaels *Sixtinische Madonna* und die Werke der Vorbilder, Zeitgenossen, Schüler und späteren Nachahmer wie etwa Leonardo, Andrea del Sarto, Giulio Romano und Annibale Carracci. Im Vergleich zu den früheren Inszenierungen der *Sixtinischen Madonna* in der Galerie wird immerhin deutlich, wie sehr die neue Hängung auf ikonografische Vergleichbarkeit zu Gunsten einer Stilgeschichte und Kunstgeografie verzichtet. Die zweite Wand auf der heraldisch linken Seite zu Correggios *Nacht* präsentierte vor allem Kopien und Ausführungen nach Raffael und Arbeiten der Schüler und Nachahmer, etwa von Penni, Dolci oder Maratti (Abbildung 436). Da Carpis *sacra conversazione* (Abbildung 197) diente auch hier wie in der vormaligen Hängung als Pendant zu *Sixtinischen Madonna*. Das erneute Ausstellen von Kopien, nachdem sie im Laufe der Geschichte der Galerie immer strenger aussortiert worden waren, ist ein weiteres Indiz dafür, dass nun die Sammlung stärker in den Dienst der Bildung genommen wurde und sich einem Ideal des öffentlichen Museums näherte.¹⁰⁶⁵

Der besprochene Saal belegt aber vor allem, dass es trotz des umfassenden Versuchs einer wissenschaftlichen Reorganisation der Sammlung nach Chronologie, Nation, Landschaft, Filiation und Oeuvre 1834 nicht zu der zu erwartenden Auflösung des tradierten ästhetischen Kanons in einer allgemeinen Stilgeschichte kam, sondern vielmehr zu einer verstärkten Isolation, Fokussierung und Hervorhebung der Norm. Es waren nun vor allem Correggios und Raffaels Werke, die als Höhepunkte der Sammlung galten. Obwohl seit Winckelmann Raffael und vor allem seine *Sixtinische Madonna* den Bildern Correggios zunehmend den Rang abgelaufen hatten, musste Correggio nun der sammlungshistorische Schwerpunkt der Galerie zuerkannt werden. Die die Werke Correggios umrahmenden Gemälde der Raffaelschule waren hingegen als der geschmackliche Schwerpunkt ausgewiesen, zumal der Raum im Katalog nicht nur als „Saal des Rafael“ ausgewiesen wurde, sondern die *Sixtinischen Madonna* der Abteilung vorangestellt wurde, während „Correggio und seine

¹⁰⁶⁴ Quandt 1856 *Gemäldesäle*, S. 6: August III. aus Kunstliebe, Ludwig XIV. aus Prunksucht.

¹⁰⁶⁵ Quandt 1842 *Zustand*, S. 9: gute Kopien als Ersatz seien akzeptabel.

Nachahmer“ zuletzt Erwähnung fanden.¹⁰⁶⁶ Neben den weiteren italienischen Schulen wurde nun auch den nordeuropäischen Schulen, einem wichtigen historischen Schwerpunkt der Sammlung, Rechnung getragen, ja der grosse Fundus wurde ebenfalls chronologisch und topografisch geordnet, bis hin zur Schaffung von Abteilungen älterer und jüngster deutscher und sächsischer Malerei. Darüber hinaus richtete man nach dem Vorbild der Inneren Galerie und ihrem „Saal des Rafael“ den letzten Raum (F) des inneren Parcours für „ausgewählte niederländische Gemälde“, also die besten nordeuropäischen Stücke, ein.¹⁰⁶⁷ Einerseits stellt die Hängung demnach die Geschichte der Kunst als Entwicklung dar, andererseits wird der ästhetische Höhepunkt der Sammlung mit den Werken Correggios, Raffaels und anderer italienischer Renaissancemaler im letzten Raum als ein überzeitliches, dem Lauf der Geschichte enthobenes ästhetisches Ideal inszeniert. Normativität und Geschichtlichkeit der Kunst werden so zusammengeführt.

Dass es mit der Positionierung des Raffaelzimmers ausserhalb des Parcours der Inneren Galerie um die Inszenierung des Höhepunkts der Sammlung ging, zeigt auch die Verlegung des Eingangs der Galerie vom Innenhof auf die Fassadenseite zum Jüdenhof, wie dies das *Verzeichnis* von 1837 anmerkt und ein Grundriss dokumentiert, der bezeichnenderweise umgedreht ist (Abbildung 162).¹⁰⁶⁸ Friesen erinnert sich, dass die Verlegung des Raffaelzimmers auf die Nordseite der Galerie aus konservatorischen Gründen geschah und dass die Öffnung des Eingangs auf Südfront sogar ein merkliches Anwachsen der Besucherzahlen bewirkte.¹⁰⁶⁹ Sie ging letztlich auf einen Bericht Quandts über den Zustand der Galerie zurück, den er 1837 Lindenau überreichte.¹⁰⁷⁰ Das Raffaelzimmer und das französische Entree wurden bei dieser Umstellung vertauscht, sodass Anfang und Ende des Rundgangs gleich blieben, wobei freilich der übrige Parcours hinfällig wurde, da die Besucher nun die Chronologie rückwärts abschritten (Abbildung 163).

Perlenkette statt Pfeifensammlung: Johann Gottlob von Quandt und Luigi Lanzi (1830–1833)

Die ambivalente, nicht lineare Entwicklung der Präsentationsmodi der Dresdner Galerie, die sowohl historisch-deskriptiv als auch ästhetisch-normativ operierten, findet ihren beispielhaften Ausdruck in den bisher kaum erforschten Schriften Johann Gottlob von Quandts

¹⁰⁶⁶ Matthäi 1835 *Verzeichnis*, S. 84–102.

¹⁰⁶⁷ Ebd., S. IX.

¹⁰⁶⁸ Matthäi 1837 *Verzeichnis*, *Erste Hauptabteilung*, S. VIII: „Die Nothwendigkeit, den Eingang der Galerie auf die entgegengesetzte Seite zu verlegen, hat die Abtheilung B. von A. getrennt“. Spätere Kataloge: Matthäi 1838 *Verzeichnis*; Matthäi 1840 ca. *Catalog*; Matthäi 1843 *Verzeichnis*; Matthäi 1846 *Katalog*; Matthäi 1848 *Katalog*; Matthäi 1853 *Katalog*; gekürzte Ausgaben. Matthäi 1852 *Catalogue*; Matthäi 1854 *Catalogue*, französische Ausgaben.

¹⁰⁶⁹ Friesen 1880 *Beitrag*, S. 330: „Schon früher waren die ausgezeichneten Gemälde italienischer Meister [...] in den entsprechenden Saal nach Norden zu an die Stelle der dort aufgestellten Franzosen versetzt worden, um sie der nachtheiligen Einwirkung der Sommerhitze zu entziehen“. Ebd., S. 332: Mehr Stunden; „zugleich wurde für den Eintritt eine geringe Abgabe festgestellt, der bisherige unanständige Eingang durch die Wendeltreppe am Stallhof geschlossen und dagegen der Zugang über die grosse Freitreppe an der Südfront eröffnet. In kurzer Zeit nahm in Folge dessen die Anzahl der Besucher auf eine überraschende Weise zu [in einem Sommer 25000].“

¹⁰⁷⁰ Quandt 1842 *Zustand*, S. 7: 1837, Quandts Bericht. Ebd., S. 9: Südlicht schlecht. Ebd., S. 17: Versetzung des Eingangs. Ebd., S. 20, Anm. 2: Verlagerung der besten Gemälde auf die Hofseite geht auf Quandt zurück.

(Abbildung 223).¹⁰⁷¹ Der Leipziger, der sich 1823 in Dresden niederliess, gehört als Sammler, Mäzen, Kulturvermittler und Kunstschriftsteller zu den wichtigsten Kulturagenten seiner Zeit.¹⁰⁷² Quandt war institutionell und kulturpolitisch hoch aktiv: 1826 leitete er die Kunstsektion des Altertumsvereins, von 1828 bis 1835 war er im Vorstand des ebenfalls neu gegründeten Sächsischen Kunstvereins, 1834 richtete er das neue Historische Museum ein und von 1836 bis 1850 war er Mitglied der Galeriekommission. Da er ein Freund von Lindenau war, ist davon auszugehen, dass seine Kunstansichten auch für die Einrichtung der Gemäldegalerie eine Rolle gespielt haben.

Quandts kunstwissenschaftliche Prinzipien lassen sich seinen Kommentaren zu Luigi Lanzi's epochaler *Storia pittorica della Italia* von 1792 entnehmen, die er 1830–1833 zusammen mit Adolph Wagner erstmals auf Deutsch herausgab (Abbildung 133). In seiner Einleitung *Über Lanzi's Kunstansicht*, die er dem Werk wie eine Vorwarnung an die Leserschaft voranstellt, geht Quandt mit dem zwanzig Jahre zuvor verstorbenen Vertreter der Aufklärung hart ins Gericht: „Lanzi betrachtete Gemälde als Merkwürdigkeiten, welche zu sammeln und verzeichnen verdienstlich sei, und hätte gewiss mit ebendemselben Interesse, freilich aber auch mit derselben Gemüthlosigkeit, wie Kunstwerke, so Conchylien, Mineralien, oder andere Seltenheiten beschrieben, wenn er Vorsteher eines Naturalienkabinetts gewesen wäre. Er scheint unter die Leute zu gehören, welche ein reines Vergnügen am Sammeln finden, gleichviel was es sei, wie es denn wirklich Personen gegeben hat, welche Pfeifenköpfe, Schuhe, ja sogar ekelhafte Dinge, gesammelt haben, und es wol noch welche giebt, die Bibliotheken anlegen, ohne je ein Buch zu lesen.“¹⁰⁷³

Wie wenig Quandt hier Lanzi gerecht wird, zeigt sich daran, dass jener selbst bemerkt hatte, dass sich die naturwissenschaftliche Klassifikationen eines Tournefort oder Linné nicht auf die Malstile übertragen liessen. Deswegen habe er, Winckelmann folgend, die Geschichte der Malschulen einzeln dargestellt und sie jeweils in so vielen Epochen unterteilt, wie geschmackliche Veränderungen zu beobachten seien.¹⁰⁷⁴ Quandt hingegen räumt zwar ein,

¹⁰⁷¹ Quandt 1811 *Annaberg*; Quandt 1815 *Beschreibung*; Quandt 1819 *Streifereien*; Quandt 1824 *Verzeichniss*; Quandt 1826 *Kunstakademien*; Quandt 1826 *Kupferstecherkunst*; Quandt 1826 *Staat*; Quandt 1828 *Autobiografie*; Quandt 1830 *Schönheit*; Quandt 1830–1833 *Lanzi*; Quandt 1830–1833 *Rückblick*; Quandt 1831 *Grundstein*; Quandt 1831 *Vorzeit*; Quandt 1833 *Einweihung*; Quandt 1834 *Museum*; Quandt 1834 *Nachlass*; Quandt 1836 *Schützenordnung*; Quandt 1838 *ABC*; Quandt 1839 *Wolgemut*; Quandt 1840 *Baureden*; Quandt 1842 *Zustand*; Quandt 1843 *Nippes*; Quandt 1844 *Vorträge*; Quandt 1846 *Frankreich*; Quandt 1846 *Namenangabe*; Quandt 1846 *Sendschreiben*; Quandt 1850 *Beobachtungen*; Quandt 1851 *Glossen*; Quandt 1853 *Kupferstichsammlung*; Quandt 1854 *Erzählungen*; Quandt 1856 *Gemäldesäle*; Quandt 1859 *Wissen*; Quandt 2002 *Schönhöhe*; Quandt u. Böttiger 1829 *Preisaufgaben*; Quandt u. Schulz 1848 *Altenburg*.

¹⁰⁷² Anonymus 1984 *Andenken*; Bemann 1925 *Quandt*; Briel 1987 *Kunstpflge*; Grossmann 1928 *Quandt*; Heinrich 2002 *Dittersbach*; Heinrich 2002 *Leben*; Köhler 2002 *Kunstverein*; Luzenz 2002 *Quandt*; Maaz 1986 [1986] *Quandt*; Maaz 1989 *Quandt*; Maaz 1998 *Schnorr*; Maaz 2002 *Goethe*; Neidhardt 1987 *Quandt*; Richter 2002 *Vogel*; Schmitz u. Strobel 2001 *Briefwechsel*; Weigel 1860 *Kunstauktion*.

¹⁰⁷³ Quandt 1830–1833 *Lanzi*, S. XXVI.

¹⁰⁷⁴ Lanzi 1968–1974 *Storia*, S. 6–7: „Non si può dunque imitare i naturalisti, che, distinte per atto di esempio le piante in più o in meno classi, secondo i vari | sistemi di Tournefort o di Linneo, a ciascuna classe facilmente riducono qualsiasi pianta che vegeti in ogni luogo, aggiugnendo a ciascun nome note precise, caratteristiche e permanenti. Conviene, a fare una piena istoria di pittura, trovar modo da allogarvi ogni stile per vario che sia da tutti gli altri; né a ciò ho saputo eleggere miglior partito che tessere separatamente la storia di ogni scuola. Ne ho preso esempio da Winckelmann“. Lanzi 1968–1974 *Storia*, S. 7: „Di ogni scuola do nel principio il carattere generale. Distinguo di poi in ciascuna tre o quattro o più epoche, quanti sono i cangiamenti del gusto ch'ella andò facendo“.

dem naturwissenschaftlich-taxonomischem Blick, der typisch für jenes Zeitalter gewesen sei, verdanke man zwar durchaus viel nützliche Vorarbeit, doch habe Lanzis ästhetische Urteilsenthaltung, die auch das Mediokre für geschichtswürdig halte, den grossen Nachteil, dass so kein „Aufschluss über das Innere, das Geistige in den Malereien“ zu erwarten sei.¹⁰⁷⁵ Er geht soweit, selbst dem parteiischen Vasari ein höheres Kunstverständnis als Lanzi zu attestieren, obwohl doch gerade Lanzi die traditionelle anekdotisch-biografische Historiografie zu überwinden gesucht hatte, um umgekehrt die ‚romantischen‘ Seiten Winckelmanns, das Gefühl für das Schöne und die lebendige Einbildungskraft, hervorzuheben.¹⁰⁷⁶ Quandt führt Lanzis Prinzipien letztlich auf Mengs’ Kunsttheorie zurück, wie sie vor allem in den *Gedanken über die Schönheit* von 1762 nachzulesen sei und die er einer ausführlichen Kritik unterzieht.¹⁰⁷⁷

An Quandts Versuch, Klassizismus und Aufklärung zugunsten einer späromantischen Kunstwissenschaft hinter sich zu lassen, ist besonders seine Ablehnung des vergleichenden Kunsturteils und damit des vergleichenden Sehens, das bis anhin die Kunstrezeption bestimmte, bemerkenswert. Nach Quandt wurzele die Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts in der Kunsttheorie und den leeren Phrasen der französischen Akademie. Roger de Piles’ *balance des peintres*, die heterogene Künstler nach festen produktions- und rezeptions-ästhetischen Kriterien – *composition, dessin, coloris, expression* – beurteile und mit Punkten bewerte (Abbildung 134), sei ein folgenschwerer, zuerst von Karl Friedrich von Rumohr kritisierter Unsinn, der Mengs und Lanzi dazu verleitet habe, weiter am carracesken Prinzip der *electio* festzuhalten und einem innerlich unkohärenten und konzeptlosen Eklektizismus anzuhängen.¹⁰⁷⁸ Lanzis Urteile gingen daher „auf eine vergleichende Werthschätzung und auf Bewunderung kräftiger und überraschender Wirkung“ hinaus.¹⁰⁷⁹ Das vergleichende Kunsturteil hindere aber daran, das Genie jenseits der blossen äusseren Merkmale des Werks zu begreifen:¹⁰⁸⁰ „Daher dringt denn auch Lanzi nie in das Wesen eines Kunstwerks ein und hält sich immer nur auf der Oberfläche der Wahrnehmung.“¹⁰⁸¹

Statt einer gefühls- und geistlosen Arithmetik der Stilmerkmale schwebt Quandt eine Versenkung in das isoliert ausgestellte Einzelwerk vor, in welchem sich eine geistesgeschichtliche Epoche manifestiere. Lanzi hingegen verwechsle die persönliche ‚Manier‘ und den allgemeinen ‚Stil‘.¹⁰⁸² Weil er den Leser lediglich durch ein danteskes Schattenreich der Kunstgeschichte führe, durch das sich ein undeutlicher Schwarm unzähliger Künstler hindurchwinde, sei ein resümierender, wertender und selektiver *Rückblick* auf die Geschichte der Kunst seit der Spätantike notwendig.¹⁰⁸³ In seinem Abriss skizziert Quandt daher die Geschichte der Kunst als eine geistesgeschichtliche Entwicklung von einer objektiven zu einer subjektiven Weltanschauung, die in Raffael kulminiert: „Bei ihm ist Gefühl und Idee in

¹⁰⁷⁵ Quandt 1830–1833 *Lanzi*, S. XXVII. Lanzi 1968–1974 *Storia*, S. 8: „mediocri“.

¹⁰⁷⁶ Quandt 1830–1833 *Lanzi*, S. XXXIII. Vgl. Lanzi 1968–1974 *Storia*, S. 3–4.

¹⁰⁷⁷ Quandt 1830–1833 *Lanzi*, S. XXVII–XXXIII.

¹⁰⁷⁸ Ebd., S. XXVIII–XXIX u. XXXII.

¹⁰⁷⁹ Ebd., S. XXX.

¹⁰⁸⁰ Ebd., S. XXXII: „Das Nachtheilste aber ist gewiss, wenn man sich dem vergleichenden Urtheile hingiebt, dass man dadurch abgezogen wird, in die Wesenheit eines jeden Genius einzudringen und sich gewöhnt, nur an äussern Merkmalen, an Merkmalen der Verschiedenheit der Arten, zu haften.“

¹⁰⁸¹ Ebd., S. XXXVI.

¹⁰⁸² Ebd., S. XXIX.

¹⁰⁸³ Quandt 1830–1833 *Rückblick*, S. 348.

vollkommenstem Gleichgewicht; in seinen Werken ist Gedanke und Erscheinung ganz Eins.¹⁰⁸⁴

Wichtig ist dabei festzuhalten, dass für Quandt die Geschichte der italienischen Kunst gerade nicht in einer grossen positivistischen Zusammenfassung aller Lokalhistoriografien (*storie particolari*) zu einer allgemeinen Geschichte der Kunst (*storia generale*) und ebenso wenig in einer chronologischen Aneinanderreihung der unzähligen Künstler besteht, die vor ihm in den *abecedari* und Künstlerlexika gesammelt worden waren, sondern vielmehr in der von einer umfassenden Idee beseelten, strukturierten Geistesgeschichte, deren hegelianische Quellen noch zu definieren wären.¹⁰⁸⁵ Aus diesem Grund selektiert Quandt aus der Masse der von Lanzi behandelten Künstler nur wenige grosse, die den Weg der Geschichte markieren. Die Geschichte der Kunst ist für ihn kein grosser Zeitfluss, in dem das Wesentliche im Strom des Unbedeutenden untergeht. Vielmehr brauche die Kunstgeschichte einen ideellen Faden, „an welchen sich die einzelnen Perlen leicht anreihen lassen“.¹⁰⁸⁶

Kulturgeschichte als Sittengemälde: Quandts Einrichtung des Historischen Museums zu Dresden (1832/34)

Den Forderungen Quandts gemäss wurde 1832 die unzeitgemässe, für unwissenschaftlich gehaltene Kunstkammer im Zwinger aufgelöst. 724 Stücke aus den Beständen wurden verkauft und der Rest auf die anderen Sammlungen verteilt.¹⁰⁸⁷ Gleichzeitig wurde Quandt von Bernhard von Lindenau damit beauftragt, die berühmte, seit jeher beim Publikum beliebte Rüstkammer vom Jüdenhof in den frei gewordenen Zwingerbereich zu verlagern, sie durch Kunstkammerstücke zu ergänzen und sie neu zu ordnen.¹⁰⁸⁸ Quandts Neueinrichtung, wie er sie in seinen 1834 erschienenen *Andeutungen für Beschauer* dokumentierte und erläuterte, legt von seinen wissenschaftlichen und ästhetischen Idealen Zeugnis ab.¹⁰⁸⁹

Der progressive wissenschaftliche und bildungspolitische Anspruch kommt bereits darin zum Ausdruck, dass Quandt die Rüstkammer in ‚Historisches Museum‘ (Abbildung 130) umbenannte. Die Ausstellungsstücke sollten nicht mehr nur Staunen hervorrufen, sondern die Vergangenheit ‚vergegenwärtigen‘ helfen.¹⁰⁹⁰ Allerdings liess sich eine rein chronologische, gerade für ein historisches Museum zweckmässig Ordnung nicht einführen, weil sonst die Gegenstandsgattungen, etwa Kostüme und Waffen, zu sehr durcheinandergeworfen wären. Dabei war Quandt mit jenem Problem konfrontiert, welches auch im Fall der Gemädegalerie darin bestand, dass sich heterogene Objekte einer unsystematisch gewachsenen, nicht wissenschaftlich motivierten Sammlung nur schwerlich im Raum und zugleich auf einer Zeitachse in einer sowohl Erkenntnis fördernden als auch ästhetisch ansprechenden Ordnung verteilen liessen.

¹⁰⁸⁴ Ebd., S. 345.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Lanzi 1968–1974 *Storia*, S. 3: *storia particolare/generale*. Vgl. Ebd., S. 7: keine exakte Chronologie möglich, dennoch besser als ein blosses ABC.

¹⁰⁸⁶ Quandt 1830–1833 *Rückblick*, S. 348.

¹⁰⁸⁷ Heres 1987 *Lindenau*.

¹⁰⁸⁸ Heres 1985 *Rüstkammer*, S. 71; Heres 2004 *Hausfideikommiss*.

¹⁰⁸⁹ Quandt 1834 *Museum*.

¹⁰⁹⁰ Ebd., S. XVII: „Diess sey zur Entschuldigung wo nicht Rechtfertigung, der Benennung: ‚Historisches Museum‘, gesagt; denn führt uns nicht die eiserne Hand eines Ritters in die Vorzeit zurück, und vergegenwärtigt uns nicht ein alter Hausrath die Vergangenheit oft wahrhafter als eine Aufzählung von Jahren und Tagen, die Manche ausschliesslich für Geschichte halten?“

Quandts Lösung war, „aus diesen widerstrebenden Theilen ein geschichtliches Sittengemälde zu bilden und dadurch einen allgemeinen Standpunkt zum Überblicke des Ganzen“ zu gewinnen, das in quasi anthropologische Unterabteilungen gegliedert war: Die erste Abteilung illustrierte das Familien- und Sozialleben anhand von Hausrat und Porträts und die zweite stellte das männliche Tätigkeitsfeld zwischen Häuslichkeit und Kriegsführung mittels Jagd- und Landwirtschaftsgeräten aus; es folgte eine Galerie mit Kriegs- und Turnierwaffen, die der Entwicklung vom Rittertum zum Soldatentum folgte; und in den letzten Räumen waren Prunkwaffen, Staats- und Festkleider ausgestellt, sodass im Rückblick die „Umwandlung von Sitten und Lebensweise“ von der Häuslichkeit zur Festlichkeit, vom Rittertum zum Hofleben deutlich werden sollte.¹⁰⁹¹ Der Grundriss des Historischen Museums von 1900 (Abbildung 131), dessen Bestände nun stärker periodisiert waren, mag einen ungefähren Eindruck von Quandts kulturhistorischem Rundgang geben: Dem alten Parcours der Gemäldegalerie folgend beginnt er mit der Rüstkammer, präsentiert Turnierwaffen in chronologisch-dynastischer Reihenfolge, führt über zu den Kriegswaffen und endet mit dem Orientsaal, dem Saal des Marstalls, dem Kostümsaal und Jagdwaffensaal.

Quandts kulturhistorische Ausstellung sollte durch die Gegenstände eine „Stimmung“, aber keine „scenische Täuschung“ von Vergangenheit evozieren.¹⁰⁹² Er spricht von der musealen Präsentation als einem „Zeitgemälde“, also einem ästhetischen oder künstlerischen Bild der Geschichte.¹⁰⁹³ Seine Ausstellungskonzeption kann daher mit seinem Kunstverständnis verglichen werden. Dieses richtete sich sowohl gegen eine bloße Abbildung der materiellen Realität als auch gegen eine Vorführung stilistischer und technischer Bravour, weswegen im Historischen Museum weder *period rooms* noch rein dekorative Anordnungen in Frage gekommen wären. Quandt verlangte vielmehr eine Einheit von Idee und Erscheinung in der Kunst und, dass das Kunstwerk reales, anschauliches Ideal sei: Dementsprechend sollte sich im Historischen Museum, das der ästhetischen und sittlichen Bildung der Bevölkerung sowie der Künstlerschaft gewidmet war, die Idee der Kulturgeschichte in den Exponaten konkretisieren, lebendig werden und wirken.¹⁰⁹⁴ Trotz dieses historisch-wissenschaftlichen Grundsatzes liess Quandt jedoch ganze Serien von Objekten, etwa Waffen, durch seinen Hausarchitekten Joseph Thürmer in grossen ornamentalen Arrangements aufhängen.¹⁰⁹⁵

Während die Kunst im Mittelalter gemeinhin von der ganzen Bürgerschaft oder von wohlhabenden Einzelnen für weltliche wie sakrale Zwecke gestiftet worden und daher grundsätzlich öffentliches Gemeingut gewesen sei, hätten ab der Mitte des 16. Jahrhunderts, jener Zeit, die Quandt mit dem manieristischen Niedergang der Künste gleichsetzt, Reiche und Fürsten die Kunst vereinnahmt, zu geistloser Kunstfertigkeit degradiert und in Kunst- und

¹⁰⁹¹ Ebd., S. XII: „Es blieb also nichts übrig, als aus diesen widerstrebenden Theilen ein geschichtliches Sittengemälde zu bilden und dadurch einen allgemeinen Standpunkt zum Überblicke des Ganzen, für die Einzelheiten aber besondere, in sich jedoch übereinstimmende, Unterabteilungen zu gewinnen.“

¹⁰⁹² Ebd., S. 1: „Es war und konnte nicht die Absicht seyn, eine scenische Täuschung, durch welche man in ein Hauswesen der Vorzeit versetzt würde, hervorzubringen, wohl aber Alles zu entfernen, was die Stimmung stören könnte, welche ehrwürdiger Hausrath, ernste Ahnenbilder und treu-fleissige Kunsterzeugungen verronnener Jahrhunderte hervorrufen und diese Gegenstände so aufzustellen, wie es ihre ursprüngliche Bestimmung fordert.“

¹⁰⁹³ Ebd., S. XIV.

¹⁰⁹⁴ Siehe z. B. Quandt 1819 *Streifereien*, Teil 2, S. 164–174 und Teil 3, S. 22. Quandt 1834 *Museum*, S. XVII: Museum als Ornamentkatalog für Künstler.

¹⁰⁹⁵ Bäumel 2004 *Rüstkammer*, S. 19: Oberaufseher F. A. Rahnfeld, kolorierte Innensichten des Historischen Museums, vor 1875, Rüstkammerarchiv.

Wunderkammern aufgehäuft.¹⁰⁹⁶ Unter August III. sei hingegen die wahre Kunst wieder erstanden, und seine Gemäldesammlung habe den Kunstsinn in Winckelmann, Mengs und Lessing erweckt, sodass mit dem Wirken Heinses, Goethes, Tiecks und der Schlegel „der Genuss an Kunstwerken ein fast allgemeines Bedürfnis“ geworden sei.¹⁰⁹⁷ Und dennoch unterscheide sich das heutige Kunstinteresse von demjenigen der Vorzeit, „als noch *ein* Herzschlag ein frisches Blut durch Kunst und Volksleben strömte“ und „Werke der Kunst noch Gegenstände und Wahrzeichen religiöser und patriotischer Gesinnung waren“.¹⁰⁹⁸ Winckelmann, Lessing und Hirt hätten nämlich gezeigt, wie antike Kunst zu betrachten und zu geniessen sei, und vor allem Lanzi, Fiorillo und Rumohr, wie man Sammlungen neuerer Malerei historisch ordne, weswegen dieses Interesse heute „ein mehr wissenschaftliches und ästhetisches geworden“ sei.¹⁰⁹⁹ Aus diesem Grund hätten die Dresdner Museen nun eine zeitgemässe Gestalt erhalten und seien nach wissenschaftlichen Kriterien geordnet worden. Im Fall des Historischen Museums habe die ornamentale Zusammenstellung der Exponate den Zweck, „dass ihre Aufstellung selbst den Kunstsinn“ befriedige.¹¹⁰⁰ In dieser Mischung aus kulturhistorischer und dekorativer Präsentation kommen Quandts ästhetische Ideale zum Ausdruck, nach denen Kunstsammlungen sowohl zur Bildung als auch zum Genuss beitragen sollten.

Dass Quandts Umgestaltung der alten Rüstkammer, wie sie in Innenaufnahmen aus den 1930er Jahren zu erahnen ist (Abbildung 132), eine grosse Neuerung darstellte, zeigt sich auch daran, dass sie bald als zu stark geordnet und als unromantisch empfunden wurde. So heisst es in den *Jugenderinnerungen* des Malers Wilhelm von Kügelgen: „Man ordnete nun die alten Mordgewehre zu glänzenden Sonnen oder freundlichen Rosetten und Girlanden an

¹⁰⁹⁶ Quandt 1834 *Museum*, S. III–IV: „In ältern Zeiten waren die Werke der Kunst ein Gemeingut, dessen Genuss ein Jeder, der Kunstthätigkeit zu fördern vermochte, dem Andern gern gönnte und bereitete. So schmückten die Bürgerschaften ihr Rathhäuser, Kaufhallen und öffentliche Plätze mit Bildnereien und architektonischen Werken. Bei Kirchen wurde die Baukunst in ihrer höchsten Würde in Anwendung gebracht; wer die geweihten Räume betrat, ward vom Gefühl der Erhabenheit ergriffen, welches vorzugsweise diese Kunst einzuflössen vermag, und reiche Leute stellten hier, zur allgemeinen Erbauung, Andachtsbilder | auf.“ Quandt 1834 *Museum*, S. IV–V: „Später [nach Kurfürst Friedrich III. von Sachsen] ward die Kunst eine Dienerin und ihre Werke wurden Eigenthum der Reichen und Fürsten, welche solche in verschlossenen Kunstkammern aufhäuften. [...] | Nach der Ansicht der damaligen Zeiten nahm man Alles auf, was für sehenswerth gehalten wurde, ohne Werke der Kunst, in welchen sich geistige Anschauungen darstellen, von Kunststücken, an denen sich blos die Geschicklichkeit der Hand zeigt, zu sondern und selbst Naturalien und Kleinodien fanden in dergleichen Sammlungen einen Platz.“

¹⁰⁹⁷ Quandt 1834 *Museum*, S. VIII–IX: „Mit Heinse, Göthe, die Schlegel und Tieck hat dieser Sinn für bildende Künste sich entfaltet, und mit deutscher Poesie und Philosophie so verbreitet, dass nun der Genuss an Kunstwerken ein | fast allgemeines Bedürfnis ist, das um so dringender Befriedigung forderte, als die Kunst aus dem öffentlichen Leben verschwunden war.“

¹⁰⁹⁸ Ebd., S. IX–XI: „Das Interesse an Kunstwerken glich aber nicht mehr dem in der Vorzeit, als noch *ein* Herzschlag ein frisches Blut durch Kunst und Volksleben strömte. Durch | Gelehrte, Dichter und Philosophen war dieses Interesse wieder erweckt, aber auch ein anderes, ein mehr wissenschaftliches und ästhetisches geworden, als vormal, wo Werke der Kunst noch Gegenstände und Wahrzeichen religiöser und patriotischer Gesinnung waren. Die Museen mussten daher auch eine andere, der Zeit gemässere, Gestalt bekommen und man sah sich genöthigt, sie wissenschaftlich zu ordnen und dafür zu sorgen, dass ihre Aufstellung selbst den Kunstsinn befriedigte. Auf dem Standpunkt aus welchem antike Kunstwerke zu betrachten und zu geniessen sind, haben schon Winckelmann, Lessing, Hirt, Mayer, Thiersch, Ottfried Müller und viele Andere hingewiesen und in Hinsicht der Kenntniss der neuern Malerei, nach welcher Gemäldesammlungen wissenschaftlich und geschichtlich zu ordnen seyen, haben hauptsächlich | Lanzi, Fiorillo und Baron Rumohr gründliche und umfassende Anleitungen gegeben.“

¹⁰⁹⁹ Ebd.

¹¹⁰⁰ Ebd.

den Wänden, verbannte jenen mysteriösen Geruch der Vorzeit und nahm der Sammlung endlich selbst den Namen, indem sie jetzt ganz elegant *Historisches Museum* heisst. Das ist der Fortschritt des Geschmacks.“¹¹⁰¹

Geschichtlichkeit und Ideal: Quandts Reorganisation der Gemäldegalerie (1834)

Aus zwei späten Aufsätzen Quandts, *Über den Zustand der königlichen Gemäldegalerie* von 1842 und *Über die eingeführte Namensangabe* von 1846, lässt sich entnehmen, dass er selbst für die Neueinrichtung der Äusseren Galerie der königlichen Gemäldesammlung 1834 verantwortlich gewesen war. Ein Einfluss Quandts auf die vorangehende Umordnung der Inneren Galerie ist ebenfalls wahrscheinlich, wenn auch nicht belegt. Da ein neuer Standort für die Galerie nicht in Sicht gewesen sei, habe Matthäi, nachdem er die Innere Galerie neu geordnet hatte, die Gemälde der Äusseren nach Quandts „Grundsätzen“ in den neu durch Querwände geschaffenen Kabinetten und Sälen umgehängt (Abbildung 160).¹¹⁰² Zwar mache die bisherige achsensymmetrische Pendanthängung „auf das Auge einen angenehmen Eindruck“ und eine „architectonische Wirkung“, doch würden zusammengehöriger Werke eines Meisters oder seiner Schule dadurch zu sehr auseinander gerissen.¹¹⁰³ Man habe nun „Meister und Schüler gruppenweise“ zusammenstellen können, doch habe „ein allgemeiner kunstgeschichtlicher Plan“, nämlich „eine chronologische Ordnung wegen vieler Lücken sich nicht ein-

¹¹⁰¹ Kügelgen 2005 [1870] *Jugenderinnerungen*, S. 79: „Später, nach 1830, als der Fortschritt auch in Sachsen einbrach, wollte man es besser machen und stellte diese Waffen (etwa ein Drittel davon veräussernd, um die Kosten des Umzugs zu bestreiten) in den hohen, hellen Korridors des Zwingers auf. Man ordnete nun die alten Mordgewehre zu glänzenden Sonnen oder freundlichen Rosetten und Girlanden an den Wänden, verbannte jenen mysteriösen Geruch der Vorzeit und nahm der Sammlung endlich selbst den Namen, indem sie jetzt ganz elegant *Historisches Museum* heisst. Das ist der Fortschritt des Geschmacks.“

¹¹⁰² Quandt 1842 *Zustand*, S. 60–61: „Da die Hoffnung zu einem neuen Museum verschwunden war, so fasste die Commission den Entschluss, sich zu einer bessern Aufstellung der Gemälde in dem zwar untauglichen alten Lokale zu bequemen und ich muss die Bereitwilligkeit anerkennen, mit welcher sich der Galerieinspector Herr Prof. Matthäi der grossen Arbeit unterzog, die Gemälde nach den von mir aufgestellten Grundsätzen, umzuhängen. [...] Das Einziehn von Querwänden, welches Sr. Majestät gnädigst bewilligte, begünstigte und erleichterte sehr die Ausführung des Vorhabens. Ein allgemeiner kunstgeschichtlicher Plan liess sich bei den Lücken in der Zeitfolge unsrer Gemälde nicht durchführen; ich machte es daher nur zum Grundsatz: I. Die Werke solcher Meister und ihrer Schüler zusammen zu halten, von welchen die Galerie in so bedeutender Anzahl uns solcher Vortrefflichkeit Gemälde besitzt, dass man daraus dieser Künstler und ihrer Schulen wichtigste Entwicklungsmomente kann kennen lernen. II. Möglichste Berücksichtigung des Lichts für die vorzüglichsten Gemälde. III. Ausscheiden solcher Gemälde deren Verfertiger mit Unrecht Meister genannt werden und deren Werke, ohne es bedauern zu müssen, an die Pfeiler oder sehr hoch gehängt werden können. Für die wichtigsten Gemälde-Suiten hielt ich A. Die Werke Holbeins [...]. | B. Rembrandt [...]. Die Gemälde der italienischen Schulen waren bereits durch den Director Matthäi geordnet und daran nichts zu ändern. Die Franzosen hatten das Eintrittszimmer eingenommen. Sehr wesentlich hat die Galerie durch diese Umstellung dadurch gewonnen, dass die vorzüglichsten Bilder vorerwähnter Meister dem Auge näher und in besseres Licht gebracht wurden, dass ihr Reichthum an den kostbaren kleinen Meistern hervorstritt, der bei einer zerstreuten Aufstellung nicht bemerkbar war, und dass durch das Zusammenhalten von Meistern und Schülern Kunstkenntniss gefördert wird.“

¹¹⁰³ Ebd., S. 9: „Die Aufstellung betreffend, so ist 1) daran zu loben, dass die Zusammenstellung der Bilder, ihrer Grösse und Form nach, auf das Auge einen angenehmen Eindruck macht, allein es scheint mir auf diese architectonische Wirkung zuviel Rücksicht genommen worden zu seyn, so dass Meister und Schüler von einander entfernt und die Werke einiger vorzüglicher Künstler zerstreut aufgestellt sind, wie dies ganz besonders mit den Bildern von Gerhard Douw und Rembrandt geschehen ist.“

führen“ lassen, was darauf zurückzuführen sei, dass man vormals das geschmacklich „Vorzüglichste“ gesammelt habe und nicht das kunsthistorisch Repräsentative.¹¹⁰⁴ Der Wert der Sammlung bestehe daher weniger in der kunsthistorischen Vollständigkeit ihres Bestands als im Besitz unübertrefflicher Meisterwerke.¹¹⁰⁵

Aus diesen Gründen habe er drei Prinzipien für die Neuhängung aufgestellt: „I. Die Werke solcher Meister und ihrer Schüler zusammenzuhalten, von welchen die Galerie in so bedeutender Anzahl und solcher Vortrefflichkeit Gemälde besitzt, dass man daraus dieser Künstler und ihrer Schulen wichtigste Entwicklungsmomente kann kennen lernen. II. Möglichste Berücksichtigung des Lichts für die vorzüglichsten Gemälde. III. Ausscheiden solcher Gemälde deren Verfertiger mit Unrecht Meister genannt werden und deren Werke, ohne es bedauern zu müssen, an die Pfeiler oder sehr hoch gehängt werden können.“¹¹⁰⁶ Ausserdem liesse sich der ausgestellte Bestand bis auf die Hälfte ausdünnen, denn die obersten Reihen der Galerie würden „unbedeutende Bilder“ füllen, nämlich „die unzähligen Bildnisse von Personen des polnisch sächsischen Hofes, schlechte Copieen, die Celesti's und Luca Giordano's“. ¹¹⁰⁷ Um die didaktische Wirkung und das Auffinden der Werke zu erleichtern, habe er zudem eine Beschriftung der Gemälde auf den Rahmen eingeführt.¹¹⁰⁸

Verschiedene Aspekte der Reorganisation der Gemäldegalerie von 1834 lassen sich mit Quandts kunsttheoretischen, geschmacklichen und gesellschaftlichen Vorstellungen in Verbindung bringen. Die Einrichtung eines Raums mit älterer italienischer Kunst, so dünn der Bestand auch war, entspricht der Wiederentdeckung der *primitivi*, den ästhetischen Präferenzen Quandts sowie denen des Prinzen Johann, der ab 1833 die Übersetzung von Dantes *Divina Commedia* vornahm.¹¹⁰⁹ Quandt gehörte in Deutschland zu den wenigen Kennern und Sammlern der Kunst vor der Zeit Raffaels. In seinen 1819 veröffentlichten *Streifereien im Gebiete der Kunst auf einer Reise von Leipzig nach Italien im Jahr 1813* werden die Anfänge der italienischen Malerei ebenso gewürdigt wie dann auch in seiner Übersetzung von Lanzis *Storia pittorica*.¹¹¹⁰ Das 1824 veröffentlichte Verzeichnis seiner Kunstsammlung (Abbildung 211) dokumentiert den Besitz von mehreren Gemälden, die er Künstlern wie Taddeo Gaddi, Fra Angelico oder Botticelli zuschrieb und von denen einige 1864 in die königliche Sammlung übergingen.¹¹¹¹

¹¹⁰⁴ Quandt 1846 *Namenangabe*, S. 33: „die Verwirrung der ehemaligen Aufstellung dadurch gehoben, dass man Meister und Schüler gruppenweise zusammenstellte, da eine chronologische Ordnung wegen vieler Lücken sich nicht einführen liess, denn diese Galerie ward zwar zu einer Zeit unter sehr günstigen Umständen gesammelt, wo man das Vorzüglichste auszuwählen Mittel, Gelegenheit und einen gebildeten Sinn hatte, aber das Studium der Kunstgeschichte noch nicht mit Ernst betrieb, und schon der für einen grossen Kunstkenner galt, welcher die Schriften des Vasari, Sandrart und van Mander kannte“.

¹¹⁰⁵ Ebd., S. 33: „Gerade eine Sammlung wie die königliche, deren hoher Werth nicht in historischer Vollständigkeit, sondern im Besitz unübertrefflicher Werke einzelner grosser Meister besteht, sollte durch eine richtige Angabe der Namen, wenigsten von dieser Seite, den Kunstgeschichtsforscher befriedigen.“

¹¹⁰⁶ Ebd.

¹¹⁰⁷ Quandt 1842 *Zustand*, S. 55: „wenn man bedenkt, dass die Hälfte der jetzt vorhandenen Gemälde nur unbedeutende Bilder sind, welche die obere Räume der ungeheuer hohen Säle ausfüllen, wohin die unzähligen Bildnisse von Personen des polnisch sächsischen Hofes, schlechte Copieen, die Celesti's und Luca Giordano's zu zählen sind“. Quandt 1842 *Zustand*, S. 16: Aussortierung.

¹¹⁰⁸ Quandt 1842 *Zustand*, S. 20, Anm. 2. Ebd., S. 60–61.

¹¹⁰⁹ Jäckel 2006 *Literatur*.

¹¹¹⁰ Quandt 1819 *Streifereien*; Quandt 1830–1833 *Rückblick*.

¹¹¹¹ Quandt 1824 *Verzeichnis*.

Quandts Klassisizums kommt hingegen in seiner Prädilektion für Raffael gegenüber Correggio zum Ausdruck, die im „Saal des Rafael“ der Galerie und dem Versuch, den eigentlich nicht vorhandenen Sammlungsschwerpunkt einer Raffaelschule aus der *Sixtinischen Madonna* sowie aus Kopien, Nachahmungen und stilistisch verwandten Gemälden zu kreieren, eine Parallele fand. Im ersten Raum seiner Privatsammlung hing denn auch als erstes Werk neben Goethes Büste eine Kreidezeichnung Wilhelm Suters nach Raffaels *Galatea*, jenem Werk, das das Prinzip der *certa idea* sozusagen illustrierte.¹¹¹² In Quandts Vorstellung der Geschichte der Kunst stellt Raffael die klassische Synthese von Leonardo und Michelangelo dar.¹¹¹³ 1844 sollte Quandt schliesslich im Rahmen eines Vortrags auch die *Sixtinische Madonna* eingehend analysieren.¹¹¹⁴ Sowohl das Interesse für die altitalienische Malerei wie die Verehrung Raffaels teilte er darüber hinaus mit Lindenau: 1848 veröffentlichte er den Katalog der umfangreichen, in Deutschland einzigartigen Sammlung Lindenaus in Altenburg (Abbildung 212), die vor allem italienische Werke des Due- bis Quattrocento und Kopien nach Raffael enthielt.¹¹¹⁵

Quandts zusätzliches Interesse für die ältere deutsche und niederländische Schule, das zur Einrichtung der entsprechenden Galerieräume führte, zeigte sich bereits 1811 in einer Beschreibung von Dürers *Marienleben* in Annaberg und 1815 in seiner Wiederentdeckung mehrerer altdeutscher Gemälde, unter anderem der Cranachschule, in Leipzig, von der Goethe, auf Wunsch Quandts, im *Morgenblatt für gebildete Stände* berichtete.¹¹¹⁶ Ab 1826 leitete er die Sektion für Malerei und Plastik des Altertumsvereins, der unter anderem ein Altarbild Michael Wolgemuts 1832 restaurieren liess, das Quandt 1839 publizierte (Abbildung 213).¹¹¹⁷ Neben seinen Beiträgen zur Erforschung älterer deutscher und sächsischer Kunst drückte sich seine Wiederentdeckung altdeutscher Kunst auch in der neugotischen Ausstattung seines 1830 erworbenen Schlosses in Dittersbach aus.¹¹¹⁸

Allerdings stand seine Wiederentdeckung alter Kunst im Dienste einer ästhetischen und politischen Erneuerung der zeitgenössischen: So zierte seine neugotisch eingerichtete Sammlung, die auch neueste deutsche Kunst ausstellte, der Spruch: „Dem Alten magst du dich erfreuen,/Durch seine Mängel dich belehren,/Doch sollst du Altes nicht erneuern,/Durch's Bessermachen wirst du's ehren.“¹¹¹⁹ In seinen *Streifereien* von 1819 stellte Quandt immer wieder den Vergleich zwischen der älteren deutschen und der älteren italienischen Kunst, der Gotik und der Renaissance, an, die er jeweils als historischen Ausdruck eines Volkscharakters und einer Nation verstand: „So tragen denn die altdeutschen Kunstwerke den Idealcharakter

¹¹¹² Ebd., S. 3: „Galathea nach Raffael von Suter, Kreidezeichnung, in gleicher Grösse des Originals.“ Grossmann 1928 *Quandt*.

¹¹¹³ Quandt 1830–1833 *Rückblick*, S. 345. Vgl. Quandt 1819 *Streifereien*, Teil 2, S. 71–75.

¹¹¹⁴ Quandt 1844 *Vorträge*.

¹¹¹⁵ Quandt u. Schulz 1848 *Altenburg*. Oertel 1961 *Altenburg*; Penndorf 1998 *Lindenau*.

¹¹¹⁶ Quandt 1811 *Annaberg*. Goethe 1815 *Bericht*; Quandt 1815 *Beschreibung*; Quandt 1828 *Autobiografie*. Heiland 1997 *Wahrheit*.

¹¹¹⁷ Quandt 1831 *Vorzeit*. Quandt 1839 *Wolgemut*.

¹¹¹⁸ Quandt 1831 *Vorzeit*; Quandt 1831 *Grundstein*; Quandt 1833 *Einweihung*; Quandt 2002 *Schönhöhe*. Briel 1987 *Kunstpflge*; Heinrich 2002 *Dittersbach*; Köhler 2002 *Kunstverein*; Luzenz 2002 *Quandt*; Maaz 2002 *Goethe*.

¹¹¹⁹ Bemann 1925 *Quandt*, S. 11.

der Deutschen Nation“.¹¹²⁰ Denn, wie es in seinem *Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst* von 1826 heisst: „An den Werken der verschiedenen Nationen verkündet sich schon früh der verschiedene Kunstsinn und Charakter derselben.“¹¹²¹ Der nationale *paragone* kulminiert dann in seiner Beschreibung der Münchner Pinakothek, wo er die Selbstbildnisse von Dürer und Raffael einander gegenüberstellte: „Ihre Bildnisse zeigen jedes eigenthümliche Grösse; beyde sind als Repräsentanten ihres Volks und des Kunstcharacters, den sie in ihrem Volke weckten, zu betrachten. Wenn wir in Albrecht Dürers Bild den seelenvollen Deutschen erkennen, so zeigt uns Raffaels Portrait den begeisterten Italiener“.¹¹²² Die althergebrachte Zweiteilung der Dresdner Gemäldegalerie in eine nord- und in eine südeuropäische Schule dürfte daher in Quandts Sinne die Vorbildlichkeit der italienischen Renaissance einerseits und die eigenständige Wertigkeit niederländischer und deutscher Kunst andererseits unterstrichen haben, die im Vergleich der benachbarten Säle altitalienischer und altniederländischer und altdeutscher Kunst sowie in der Konfrontation des Raffaelzimmers mit dem Raum der ausgesuchtesten Niederländer kulminierte.

Vor dem Hintergrund von Quandts aktiver Förderung zeitgenössischer Künstler, wie etwa Ludwig Richters und Friedrichs, durch seine Vorstandstätigkeit des Kunstvereins seit 1828 sowie durch seine Ankäufe, Bestellungen und Auftragsvermittlungen, erscheint die Einrichtung eines Kabinetts neuerer deutscher, sächsischer und böhmischer Malerei in der Gemäldegalerie sowie die Eröffnung der Sammlung vaterländischer Prospekte 1834 als eine Massnahme, um die Künste in Sachsen und Deutschland auf einen neuen Stand zu bringen, indem sie in das kollektive historische Bewusstsein Eingang finden.¹¹²³ Entsprechend forderte er in seinen *Vorschlägen zur Verbesserung deutscher Kunstakademien* von 1826 eine neue ‚mystischreligiöspatriotische‘ Kunst, die die vorherige ‚modischgriechelndfranzösirende‘ überwinden müsse.¹¹²⁴ In diesem Sinne sollte auch die Gemäldegalerie als öffentliche Sammlung der Erneuerung des Geschmacks in Sachsen dienen.

Bezieht man Quandts Einrichtung des Historischen Museums auf seine Hängung der Äusseren Galerie, so dürfte sein kulturhistorisches Interesse erklären, warum künstlerisch unbedeutende Fürstenbildnisse 1834, auch wenn er sie ästhetisch für verzichtbar hielt und für deren Aussortierung plädierte, falls kein grösseres Gebäude zu Verfügung stünde, erstmals in der Galerie präsentiert wurden. Die neu eingerichtete Vorhalle mit wettinischen Staatsporträts ist zudem als ein deutlicher Hinweis auf die Wichtigkeit des Mäzenatentums für die Kultur und die nationale Identität zu verstehen, die Quandt angesichts der Säkularisierung nicht müde wurde, als privater Mäzen und mittels des Kunstvereins zu fördern.

Wie die Analyse der Hängung von 1834 gezeigt hat, wurde in der Dresdner Gemäldegalerie eine Mischung aus einem wissenschaftlichen Parcours durch die Geschichte der Kunst und einer geschmacksbildenden, ästhetisch-normativen Isolierung einzelner Meisterwerke hergestellt. Auch Quandts Vorstellung der kunsthistorischen ‚Perlenkette‘, die er in seinen Schriften erläuterte, findet sich also in der Gemäldegalerie der 1830er Jahre verwirklicht. Die Galerie sollte kein konzeptloses, egalitäres Depot jedweder Kunstproduktion sein, also keine blosse taxonomisch gegliederte, urteilsfreie Chronologie und Kunsttopografie, wie sie Lanzi

¹¹²⁰ Quandt 1819 *Streifereien*, Teil 1, S. 131.

¹¹²¹ Quandt 1826 *Kupferstecherkunst*, S. 249.

¹¹²² Quandt 1819 *Streifereien*, Teil 1, S. 112.

¹¹²³ Quandt 1831 *Vorzeit*; Matthäi 1834 *Prospekte*.

¹¹²⁴ Quandt 1826 *Kunstakademien*, S. 273–274.

gefordert hatte, liefern, sondern ein bewusst gestaltetes Bild der Geschichte. Dieses wiederum sollte der bewussten Formung der Gegenwart dienen und sich in einem räumlichen Ensemble von ineinander übergehenden Kunstlandschaften durch symmetrische und fokalisierte Anordnung und Blicklenkung auf das Erhabenste ergeben. Die beibehaltene, symmetrische Hängung der Gemäldegalerie kann daher als ästhetische Kompensation für eine zunehmende Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstbetrachtung verstanden werden, aber auch als ein visuelles Mittel, um das Wesentliche hervorzuheben.

Quandt spricht von der musealen Präsentation als einem ‚Zeitgemälde‘, also einem ästhetischen oder künstlerischen Bild der Geschichte. Geschichte, also auch die in der Gemäldegalerie inszenierte Kunstgeschichte, wird als ein bewusster Entwurf, eine Konstruktion, ja ein Kunstwerk verstanden. Umgekehrt kann Kunst, zum Beispiel die bis dahin verschmähte Malerei des Trecento, erst im Kontext einer allgemeinen Geistes- und Kunstgeschichte verstanden und geschätzt werden. Quandts Forderung, dass Kunst und Geschichte wesentlich zusammengehörten, dass ein Historisches Museum und eine Gemäldegalerie zwei Seiten einer Medaille seien, und dass die Kunst historisiert und die Geschichte ästhetisiert, letztlich Leben und Kunst wieder vereinigt werden müssten, lässt sich auf sein Credo zurückführen, dass wahre Kunst das real gewordene Ideal und dass ein Bild die sinnliche Erscheinung des Begriffs sei. Das Museum, die Dresdner Gemäldegalerie, erscheint so als das ideale Medium einer visuellen Geschichte der Kunst.

Ausblick: Isolierung des Meisterwerks in der Sempergalerie

Die seit 1836 eingesetzte Galeriekommission, der auch Quandt angehörte, sollte fast ein Jahrzehnt lang einen Neubau planen, für den Gottfried Semper ab 1838 Entwürfe lieferte (Abbildung 202); erst 1847 wurde der Grundstein gelegt und der Bau 1856 eingeweiht.¹¹²⁵ Die Planung war in der Mitte der 1840er Jahre von einer umfangreichen Debatte begleitet.¹¹²⁶ Stellvertretend sei hier die 1846 veröffentlichte Kritik von Heinrich Wilhelm Schulz zitiert. Es sei nun an der Zeit, „die rein decorative Ausstellungsweise von Kunstwerken“ zu verlassen und die Sammlung „nach kunsthistorischen Principien zu ordnen und die einzelnen Gegenstände durch sorgfältig ausgewählte Beleuchtung in ihrem Vollgehalt wirken zu lassen“.¹¹²⁷ In der Galerie am Jüdenhof würden allerdings „oft die Bilder einzelner Meister und ganzer Schulen in einer Weise zerstreut, dass der Beschauer nur mühsam eine Übersicht von dem Reichthum der Sammlung und der Richtung der Schulen gewinnen“ könne.¹¹²⁸ Die Mischung

¹¹²⁵ Menz 1984 *Semperbau*; Heres 1987 *Lindenau*; Marx u. Magirius 1992 *Gemäldegalerie*; Nerdinger u. Oechslin 2003 *Semper*; Karge 2007 *Semper*. Quandt 1842 *Zustand*, S. 25.

¹¹²⁶ Quandt 1842 *Zustand*; Quandt 1846 *Namenangabe*; Schulz 1846 *Galeriegebäude*; Wietersheim 1847 *Neubau*; Romberg 1847 *Museum*; Waagen 1858 *Bemerkungen*.

¹¹²⁷ Schulz 1846 *Galeriegebäude*, S. 7: „Wie man nur selten von jugendlicher poetischer Freude am Schönen und wahren Kunstgenuß zu einem tiefern Studium des Einzelnen in seinem Verhältnis zu der gesamten Kunstgeschichte überging, so war auch die Zeit noch nicht gekommen, wo man die rein decorative Ausstellungsweise von Kunstwerken verlassend, sie nach kunsthistorischen Principien zu ordnen und die einzelnen Gegenstände durch sorgfältig ausgewählte Beleuchtung in ihrem Vollgehalt wirken zu lassen suchte.“

¹¹²⁸ Ebd., S. 10: „Dabei hängen [...] oft die Bilder einzelner Meister und ganzer Schulen in einer Weise zerstreut, dass der Beschauer nur mühsam eine Übersicht von dem Reichthum der Sammlung und der Richtung der Schulen gewinnen kann. Bei der absichtlichen Zusammenstellung sehr verschiedenartiger Meisterwerke war man aber in einem eben so grossen Irrthum befangen, als die Caracci und später Raphael

der Schulen und Meister sei darüber hinaus Ausdruck jenes irreführenden Eklektizismus, der ehemals etwa die Carracci oder Mengs zu dem Glauben verführt habe, dass „die sich gegenseitig ausschliessenden Vorzüge des Correggio, Michel Angelo, Raphael und Tizian“ in einem Gemälde vereinigt werden könnten.¹¹²⁹ Insbesondere würde die „überwältigende Hoheit“ Raffaels, das heisst der *Sixtinischen Madonna* im letzten Raum der Inneren Galerie, die benachbarten Werke der anderen Meister niederdrücken und werde umgekehrt durch diese gestört.¹¹³⁰ Schulz forderte also die Verstärkung zweier Neuerungen, die 1834 eingeführt worden waren, nämlich einerseits eine kunsthistorische Anordnung der Bestände und andererseits eine Vereinzelung der Oeuvres und Meisterwerke, damit beides, sowohl die Bildung als auch der Genuss befriedigt würden.

Ein Ausblick auf die Ordnung der Bilder in der neuen Gemäldegalerie soll abschliessend zeigen, dass der Prozess der Atemporalisierung und Sakralisierung einzelner Meisterwerke, insbesondere der *Sixtinischen Madonna*, wie er vor allem durch Winckelmann, die Schlegel, Wackenroder und die Umordnung der Galerie von 1834 gefördert worden war, paradoxerweise gerade in der historistischen Gemäldegalerie ihren Höhepunkt fand. Zwar bot die neue Gemäldegalerie nach dem architektonischen Vorbild der Münchner Pinakothek Leo von Klenzes mit grossen Sälen und einer Reihe kleinerer Kabinette (Abbildung 30) den adäquaten Rahmen für eine Visualisierung der Geschichte der Kunst nach ihren Schulen, doch wurde die alte Zweiteilung in eine nordische Äussere und eine italienische Innere Galerie in der Form zweier, einander entgegengesetzter Gebäudeflügel übernommen.¹¹³¹ Der kunsthistorische Parcours, wie ihn zum Beispiel Lindau beschrieb, führte nun entsprechend linear zum jeweiligen Flügelende und über die Kabinette zurück (Abbildung 214).¹¹³² Ein Vorsaal präsentierte auch im Semperbau die Bildnisse des Königshauses, um die Geschichte der Galerie und ihrer Gründer zu illustrieren. Das Diadem der Galerie hingegen, das aus der Geschichte herausgehobene Raffaelzimmer der Galerie im Jüdenhof, veranlasste offenbar Semper dazu, ein zentrales, beide Flügel überragendes Oktogon (G) zu konzipieren, dass wie die Tribuna der Uffizien oder das *sancta sanctorum* der Galerie zu Salzdahlum die Höhepunkte der Sammlung in sich versammeln sollte.¹¹³³ Allerdings wurde dieses Vorhaben nachträglich aufgegeben, weil sich das Oktogon als zu dunkel erwies, um darin die Altarbilder Correggios und Raffaels aufzustellen.¹¹³⁴

Bereits 1838 hatte Ernst Förster für Raffaels Gemälde der *Sixtinischen Madonna* gefordert: „Man soll es nur kühn isolieren und damit sagen, dass es das einzige Bild ist, neben dem keines besteht.“¹¹³⁵ Dieses Konzept wurde auch vom neuen Galeriedirektor, Julius

Mengs, wenn sie die sich gegenseitig ausschliessenden Vorzüge des Correggio, Michel Angelo, Raphael und Tizian in ihren Gemälden vereinigen zu können wähten.“

¹¹²⁹ Ebd.

¹¹³⁰ Schulz 1846 *Galeriegebäude*, S. 10: „in Dresden werden die Meisterwerke des Letztern durch Raphaels überwältigende Hoheit niedergedrückt, und die malerische Wirkung der Madonna di San Sisto durch den Farbenzauber des Lombarden geschmälert.“

¹¹³¹ Heres 2004 *Hausfideikommiss*. Böttger 1972 *Pinakothek*, Dillis 1838 *Verzeichnis*, Heiden 2000 [1998] *Pinakothek*, Steingräber 1986 *Pinakothek*

¹¹³² Lindau 1856 *Galeriebuch*, S. 10. Vgl. Lindau 1856 [1856] *Galeriebuch*.

¹¹³³ Vgl. Heikamp 1963 *Tribuna*. Quandt 1819 *Streifereien*, Teil 3, S. 177: zur Tribuna. Fink 1954 *Braunschweig*. Gerkens 1974 *Salzdahlum*.

¹¹³⁴ Lindau 1856 *Galeriebuch*, S. 8–9.

¹¹³⁵ Förster 1838 *Briefe*, S. 88.

Schnorr von Carolsfeld, vertreten und sollte in die Neubauplanung einbezogen werden: „Der Gedanke, die Madonna von Raffael zu isolieren, hatte schon vor dem Beginn des Baues zum Wunsche sich gestaltet, auf welchen jedoch der Architekt keine Rücksicht nahm.“¹¹³⁶ In Oktogon wäre sienämlich, wie schon in der Galerie von 1834, mit den Werken von Correggio und del Sarto vermennt worden, weswegen man wohl auf die Verbesserung der Lichtverhältnisse in der Tribuna verzichtete und nach einer anderen Lösung suchte: Die *Sixtinische Madonna* wurde schliesslich in einem der Eckflügelkabinette (Abbildung 30, A) allein, in einer altarähnlichen Einrahmung im Renaissancestil und hinter Glas ausgestellt (Abbildung 200).

Caspar David Friedrichs antimuseale Haltung (1830)

Die Isolierung des Meisterwerks, hier der *Sixtinischen Madonna*, war im schlegelschen *Gespräch* von 1799 vorbereitet worden. Gefordert wurde die Auratisierung und Sakralisierung des Kunstwerks in der ausschliesslichen Anschauung aber auch durch Künstler wie Caspar David Friedrich, der wiederum in engem Kontakt zu Quandt stand. Während der Maler Quandts Mischung von Klassizismus und Nazarenertum ablehnend gegenüberstand, engagierte sich Quandt mäzenatisch und bestellte bei Friedrich ein nordisches Pendant zu einer südländischen Landschaft von Johann Martin von Rohden aus seiner Sammlung.¹¹³⁷

Es wird vermutet, dass Friedrich von Quandt um 1830 den Auftrag erhielt, die Besprechung einer Ausstellung, vielleicht des Dresdner Kunstvereins, zu verfassen, die vernichtend ausfiel. Wichtig ist dabei zu bemerken, dass sich Friedrich grundsätzlich gegen den ‚bunten Salon‘ und für die Isolierung der einzelnen Werke aussprach: „Es macht einen widrigen Eindruck auf mich, in einem Saal oder Zimmer eine Menge Bilder wie Ware ausgestellt oder aufgespeichert zu sehen, wo der Beschauer nicht jedes Gemälde für sich getrennt betrachten kann, ohne zugleich vier halbe andere Bilder mitzusehen. Die Wertschätzung solcher Anhäufung von Kunstschatzen muss wohl bei jedem Betrachter herabsinken, wenn überdies (öfter wohl gar geflissentlich) das Widersprechende nebeneinander aufgestellt ist, mithin das eine Bild das andere, wenn auch nicht ganz aufhebt, doch schaden muss und der Eindruck beider oder aller geschwächt wird.“¹¹³⁸

Die Kritik an den wandfüllenden, ‚kakophonischen‘ Salonhängungen war bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lauter geworden.¹¹³⁹ Da es nicht um kennerschaftliches vergleichendes Sehen gehen sollte, sondern um eine Kunstbetrachtung nach dem Modell der schlegelschen ‚Andacht‘, wurde jede Konfrontation und Vermischung der Werke verschiedener Künstler als eine Störung empfunden.¹¹⁴⁰ Werke, die nicht zueinander passten, schadeten in der einführenden Wahrnehmung einander nur, weswegen auch Friedrich „gegen alle Aufhäufungen von Kunstwerken“ war.¹¹⁴¹ Darüber hinaus vertrat Friedrich eine anti-

¹¹³⁶ Carolsfeld 1909 *Wege*, S. 29.

¹¹³⁷ Hoch 1981 *Friedrich*; Grave 2001 *Eismeer*; Busch 2003 *Friedrich*, S. 146–147. Siehe etwa Kritik Friedrich 1968 *Briefe*, S. 114–115: gegen Nazarener.

¹¹³⁸ Friedrich 1968 *Briefe*, S. 87.

¹¹³⁹ Bailey 1987 *Conventions*, S. 443.

¹¹⁴⁰ Siehe z. B. Friedrich 1968 *Briefe*, S. 97: „Ist es Absicht oder Zufall, dass diese Bilder nebeneinander aufgestellt sind? Denn die Verschiedenheit dieser beiden Leute und ihre Leistungen als bildende Künstler sind zu ungleich, als dass man es habe passend finden sollen, sie nebeneinander aufzustellen.“

¹¹⁴¹ Ebd., S. 98: „Ist es wahr, dass die Künstler sich nicht gut untereinander vertragen, so ist eine noch gewissere Wahrheit, dass ihre Werke, nebeneinander aufgestellt, sich noch weniger vertragen oder viel-

akademische und antimuseale Position, die die aufklärerische Vorstellung der Gemäldegalerie als Lernort und Musentempel sowie jene eklektische Galeriekunst eines Dietrich aber auch eines Mengs, die wie eine „Musterkarte von Manieren und Schulen“ oder wie beliebig zu durchmischende „Spielkarten“ daherkomme, ablehnte.¹¹⁴² Kopieren sei Stehlen, das Antikenstudium ein Zeichen der Armseligkeit, und so hielt Friedrich es mit Michelangelo: „Wer selber Geist hat, kopiert nicht andere.“¹¹⁴³

Die antimuseale Haltung Friedrichs bestätigt sich auch bei dem russischen Lyriker Wassili Andrejewitsch Shukowski, der 1821 berichtet, er habe einige Male mit ihm die Gemäldegalerie besucht: „Beim Betrachten vieler Bilder konnte er mir die Maler nicht nennen, und überhaupt ist ihm alles das, was in Lehrbüchern der Malerei enthalten ist, wenig bekannt.“¹¹⁴⁴ Friedrich sei ein Maler des Gefühls und der Natur, nicht der Kunstregeln und Kenner. Während die antimusealen Ansichten Quandt völlig fernegelegen sein dürften, so hatte doch auch er in der Galerie von 1834 eine Konzentration, Hervorhebung und Vereinzelung der Meisterwerke angeregt und eine Rezeptionshaltung fördern wollen, die Kügelgen mit der folgenden Formulierung auf den Punkt brachte: „Bilder verstehen sich am besten in der Einsamkeit.“¹¹⁴⁵ Die Platzierung der *Sixtinischen Madonna* in einem eigens für sie reservierten

mehr offenbar schaden. [...] Jedes Werk hier hat, für sich betrachtet, seine Verdienste, doch nebeneinander schaden sie einander. [...] Ich bin einmal gegen alle Aufhäufungen von Kunstwerken auf einen Punkt. Nützlich können solche Sammlungen wohl sein für den ausübenden Künstler, aber für den fühlenden Menschen können sie nicht anders als störend sein.“

¹¹⁴² Ebd., S. 87: „Die Arbeiten von XXX erinnern mich an Spielkarten, bald so, bald anders gemischt, die Karten bleiben immer dieselben. So erinnere ich mich, diese Figuren schon öfter gesehen zu haben, ja selbst der Hintergrund ist mir schon aus alten Bildern und Kupferstichen bekannt. Das eine Bild schmeckt nach Raffael, das andere nach Michelangelo und ihren Vorgängern. Wäre es wohl nicht besser, sie trügen alle das Gepräge des, der sie gemalt, an der Stirne? Oder ist er ohne Gepräge? Heisst das etwas, die Alten studieren? Das hätte man auch zu Hause nach Kupferstichen machen können und brauchte deshalb nicht nach Rom zu reisen.“ Siehe z. B. Friedrich 1968 *Briefe*, S. 107: „Viele Bilder habe ich heute gesehen, der grösste Teil schmeckt nach Fabrik, viele nach Akademie, und ein kleiner Teil ist allenfalls eigene Schöpfung zu nennen.“ Ebd., S. 103: „So zum Beispiel ist XX in seinen gesamten Bildern eine wahre Musterkarte von Manieren und Schulen und Arten und Weisen, un ebenso sind auch seine Gespräche über Kunst als Musterkarte aller Meinungen und Ansichten zu betrachten. Dass er dabei in die grössten Widersprüche mit sich selbst geraten muss, versteht sich von selbst.“

¹¹⁴³

¹¹⁴⁴ Friedrich 1968 *Briefe*, S. 236: Wassili Andrejewitsch Shukowski in Karlsbad an die Grossfürstin Alexandra Feodorowna, 23. 6. 1821: „Friedrich kümmert sich wenig um Kunstregeln; er malt seine Bilder nicht für Kenner der Malerei, sondern für Freunde der Natur; die Kritiker können mit ihm unzufrieden sein, aber der beste Kritiker, das unvoreingenommene Gefühl, ist immer auf seiner Seite. Ebenso urteilt er auch über fremde Bilder; ich bin einige Male mit ihm in der Galerie gewesen. Beim Betrachten vieler Bilder konnte er mir die Maler nicht nennen, und überhaupt ist ihm alles das, was in Lehrbüchern der Malerei enthalten ist, wenig bekannt. Dafür fand er in vielen Bildern Schönheit oder Mängel, die nur der bemerkt, der in das Lehrbuch der Natur geschaut hat.“

¹¹⁴⁵ Kügelgen 2005 [1870] *Jugenderinnerungen*, S. 234: „Während nun der alte Meister [Kügelgen senior] in einer Fensternische des inneren Galeriegebäudes mit seiner Arbeit beschäftigt war, schweifte ich durch die weiten Hallen frei umher unter all den Tausenden von Meisterwerken, an denen ich meine Freude hatte. [...] Bilder verstehen sich am besten in der Einsamkeit. Besuchte ich die Galerie zu öffentlichen Stunden, so zerstreute mich die Gegenwart so vieler anderer Besucher mit ihrer Aussprache dessen, was sie empfanden oder nicht empfanden. [...] In dieser einsamen Morgenstille aber wirkten die Kunstwerke auf mich ähnlich wie Naturscheinungen, die uns bewegen, ohne dass wir fragen, wie sie zustande kommen. Dann sprachen die toten Meister zutraulicher zu mir und sehr verständlich von dem Besten, was sie wussten, ein jeder nach seiner Art. Nicht nur Raffael, Correggio, Andrea del Sarto und der deutsche Holbein, auch Rembrandt, Dow, Ostade und selbst Hondecoeter mit seinen aufgeregten Hühnern erweiterten mir das Herz auf wunderbare Weise. Ich habe später nie wieder, auch in Italien nicht, wo ich die schöneren

Raum der Sempgalerie inmitten eines historischen Panoramas der Geschichte der Kunst lässt deutlich werden, dass es sich hier um eine spätromantische Inszenierung des Meisterwerks handelte, die durch Vereinzelung Unvergleichbarkeit evozierte und damit gerade den wissenschaftlichen Anspruch unterlief.

„Dort Rafael, hier Holbein’: Julius Schnorr von Carolsfelds Einrichtung der Gemäldegalerie (1855)

Die *Sixtinische Madonna* erhielt, wie der Galeriedirektor Schnorr von Carolsfeld in seinen postum veröffentlichten *Tagebüchern* berichtet, ihre seit Langem gewünschte „isolierte Aufstellung“ in einem eigenen Kabinett, das zwar kein Oberlicht bot, dem eine „magische Wirkung“ zugeschrieben wurde, aber doch eine „vollkommen ruhige, bequeme Beschauung“ ausserhalb des wogenden Besucherstroms.¹¹⁴⁶ Bei der Einrichtung der deutschen Bestände, schlug Karl Martin Schirmer vor, Holbeins *Meyermadonna* (Abbildung 31), obwohl bereits erste Zweifel an ihrer Authentizität angemeldet worden waren, ebenfalls als Meisterwerk, aber zusammen mit ausgesuchten Stücken Holbeins, Jan van Eycks und Rogier van der Weydens in einem Eckkabinett (Abbildung 201) auf der gegenüberliegenden Seite der Galerie (Abbildung 30) als Pendant zur *Sixtinischen Madonna* „in einem altarartigen Aufbau deutschen Stiles“ aufzustellen, was Schnorr als ideale Lösung für das Galeriekonzept erkannte und zum Wohlgefallen des Königs durchführen liess – „Der Gewinn ist auch zu augenscheinlich: dort Rafael, hier Holbein, der Kuppelsaal in der Mitte. Auch die Architektonik des Ganzen gewinnt entschieden.“¹¹⁴⁷

Bilder sah, so tiefe Eindrücke durch Kunstwerke empfangen als zu jenen Stunden, da mein Vater und ich die einzigen lebenden Wesen in den eigentümlich endlosen Räumen des damaligen Galeriegebäudes waren.“

¹¹⁴⁶ Carolsfeld 1897 *Tagebücher VIII*, S. 56: 17. September 1855, „Das Oberlicht gewährt eine über die Berechnung gehende magische Wirkung, das ist nicht zu leugnen. Die isolierte Aufstellung, wie sie jetzt durch mich bewerkstelliget worden ist (in Uebereinstimmung mit den von Anfang an vielseitig ausgesprochenen Wünschen), gewährt einen solchen Zauber nicht; aber sie zeigt das Bild in klarer und voller Beleuchtung, sie gestattet vollkommen ruhige, bequeme Beschauung, während der Standpunkt, von welchem aus man das Bild in dem Oberlichtsaale sehen würde (ich müsste mir es jetzt an der Stelle des Bagnacavallo, nur tiefer, denken), in der Linie läge, wo die Besucher der Säle hin und her wogen.“ Siehe weitere Tagebücher Carolsfeld 1895 *Tagebücher I*; Carolsfeld 1895 *Tagebücher II*; Carolsfeld 1895 *Tagebücher III*; Carolsfeld 1895 *Tagebücher IV*; Carolsfeld 1896 *Tagebücher V*; Carolsfeld 1896 *Tagebücher VI*; Carolsfeld 1897 *Tagebücher IX*; Carolsfeld 1897 *Tagebücher VII*; Carolsfeld 1897 *Tagebücher VIII*; Carolsfeld 1898 *Tagebücher X*; Carolsfeld 1898 *Tagebücher XI*; Carolsfeld 1899 *Tagebücher XI*; Carolsfeld 1899 *Tagebücher XIII*; Carolsfeld 1899 *Tagebücher XIV*; Carolsfeld 1900 *Tagebücher XV*; Carolsfeld 1900 *Tagebücher XVI*; Carolsfeld 1901 *Tagebücher XIX*; Carolsfeld 1901 *Tagebücher XVII*; Carolsfeld 1901 *Tagebücher XVIII*; Carolsfeld 1902 *Tagebücher XX*; Carolsfeld 1903 *Tagebücher XXI*; Carolsfeld 1903 *Tagebücher XXII*; Carolsfeld 1903 *Tagebücher XXIII*.

¹¹⁴⁷ Ebd., S. 54: 14. August 1855, „Der Holbein lässt mir keine Ruhe. Schirmer macht den Vorschlag, die ganze Bude auszuräumen und damit hinab zu ziehen und den Holbein in den Raum zu bringen, welcher an dem östlichen Flügel des Gebäudes dem Rafael-Zimmer entspricht. Auf der Stelle erkenne ich, dass dieses die rechte Auskunft aus [sic]. Wir stellen den Holbein in ähnlicher Weise auf, wie wir es für den Rafael projektirt haben, in einem altarartigen Aufbau deutschen Stiles. [...] Nun ist der Nagel auf den Kopf getroffen. Man wird staunen, wir haben das Räthsel gelöst. [...] Der Gewinn ist auch zu augenscheinlich: dort Rafael, hier Holbein, der Kuppelsaal in der Mitte. Auch die Architektonik des Ganzen gewinnt entschieden.“ Quandt 1846 *Namenangabe*, S. 33: „So hat es Dr. Kugler unlängst gewagt, das Bild der Familie Mayer von Holbein d. J. für eine Kopie öffentlich zu erklären.“ Brink 2005 *Raffael*, S. 88. Holbein (Gal.-Nr. 1890), ‚Holbein‘ (Gal.-Nr. 1892), ‚Holbein‘ (Gal.-Nr. 846), van Eyck (Gal.-Nr. 799), van der Weyden (Gal.-Nr. 800).

Während es einerseits in der Sempergalerie wegen mangelnder Bestände zur Bildung einer vollständigen Chronologie vor allem darum gehe, „das Gleichartige in grossen Massen zusammen zu halten, und diese Massen sich nach ihrer künstlerischen Verwandtschaft folgen zu lassen“, wie es Gustav Friedrich Waagen formulierte, wurde andererseits die Isolierung der *Sixtinischen Madonna* aus diesen „Massen“ einhellig begrüsst.¹¹⁴⁸ „Dass hier Raphaels Madonna di San Sisto, die Krone der ganzen Gallerie, in dem Raum A ganz allein aufgestellt worden, ist gewiss ein sehr glücklicher Gedanke.“¹¹⁴⁹ Auch „das berühmte Motivbild des Bürgermeisters Meyer von Holbein“ isoliert aufgestellt zu finden, erachteten Waagen und seine Zeitgenossen als angemessen.¹¹⁵⁰ In seinen 1867 veröffentlichten *Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie* beschrieb der Naturphilosoph und Maler Carl Gustav Carus verschiedene Werke von Correggio, Luca Signorelli, Veronese, Bol, Rembrandt, Lorrain, Johannes Vorsterman, Allart van Everdingen und Ruisdael, doch nahm auch bei ihm die *Sixtinische Madonna*, „das erste Bild der Welt“, die Vorrangstellung ein und erhielt eine ausführliche Beschreibung nach dem Vorbild der Schlegel, die mit einem entsprechenden Lob auf „die jetzige zweckmässige Aufstellung als von der gesamten übrigen Welt abgesondert“ begann.¹¹⁵¹

Mit der Gegenüberstellung der *Sixtinischen Madonna* und der *Meyermadonna* wurde nicht nur die althergebrachte Zweiteilung der Galerie fortgeführt, sondern der Parcour auch auf zwei ‚Künstlerhelden‘ zugespitzt. Auf diese Weise wurde ein patriotisch, deutsch-national motivierter Vergleich zwischen der deutschen und der italienischen Schule in den Fokus des gesamten, in einer Nord-Süd-Achse polarisierten Museums gerückt, wie dies auch Julius Hübners Katalogeinband von 1856 illustriert, auf dem Raffael und Holbein porträtiert sind (Abbildung 29).¹¹⁵² In der Fokussierung auf zwei katholische Renaissancegemälde, wurde schliesslich auch dem Geschmack eines Nazareners wie Schnorr Rechnung getragen. Die Einrichtung der Sempergalerie kann demnach als das Ergebnis eines spätromantischen Kunstkultes, einer dazu konträr verlaufenden didaktischen Funktionalisierung der Sammlung und einer beide Aspekte verbindenden nationalstaatlichen Geschichtskonstruktion betrachtet werden.

Kunstgenuss: Quandts *Begleiter* (1856)

1856 veröffentlichte Quandt noch einen kompakten *Begleiter* (Abbildung 136) für eilige Touristen durch die im Semperbau im Jahr zuvor eröffneten Gemäldesäle des königlichen Museums.¹¹⁵³ Trotz dieser Konzession an die Beschleunigung des modernen Lebens, die im

¹¹⁴⁸ Waagen 1858 *Bemerkungen*, S. 6: „Da in dieser Gallerie Bilder aus den früheren Epochen der verschiedenen Schulen theils ganz fehlen, theils nur spärlich vorhanden sind, war hier eine streng historische Anordnung gar nicht am Platz, sondern kam es nur darauf an, das Gleichartige in grossen Massen zusammen zu halten, und diese Massen sich nach ihrer künstlerischen Verwandtschaft folgen zu lassen.“

¹¹⁴⁹ Ebd., S. 6.

¹¹⁵⁰ Ebd., S. 11: „Dass auch hier das berühmte Motivbild des Bürgermeisters Meyer von Holbein, wenn auch nicht allein, doch wenigstens isolirt aufgestellt worden ist, verdient noch besonders hervorgehoben zu werden.“ Friesen 1880 *Beitrag*, S. 333: „Die isolierte Aufstellung der Sixtinischen Madonna unter Seitenbeleuchtung entspricht ebenso jedem künstlerischen Anspruch, wie die geschmackvolle Umrahmung der Holbein’schen Madonna und ihre Vereinigung mit wenigen deutschen Meisterwerken in dem auf der anderen Seite entsprechenden Raume.“

¹¹⁵¹ Carus 1943 [1938 ca.] *Galerie*, S. 9.

¹¹⁵² Hübner 1856 *Verzeichnis*. Hübner 1856 *Catalogue*, französische Ausgabe. Dazu Hipp 2005 *Hübner*.

¹¹⁵³ Quandt 1856 *Gemäldesäle*.

Widerspruch zu seinen Kunstanschauungen zu stehen schien, beharrte Quandt jedoch weiterhin auf seiner romantischen Einstellung und erklärte, der *Begleiter* habe keinen anderen Zweck, „als das Kunstwerk zu erklären, das heisst, in das Bewusstseyn des Beschauers die immanente Idee zu rufen, welcher der Künstler in einem Bilde vergegenwärtigte, was zwar jeder selbst vermag, wenn er sich mit ruhiger Betrachtung in die sichtlichen Gegenstände versenkt, wozu aber eben der zur Eile genöthigte Reisende selten gestimmt ist“. ¹¹⁵⁴ „Dieses sich Hingeben an den Gegenstand, das Aufnehmen des Kunstwerks in seinem Einsseyn von Bild und Gedanken, gewährt den vollen Kunstgenuss“; es sei allerdings in einem Museum, umgeben von Besucherschwärmen und konfrontiert mit einer heterogenen Mannigfaltigkeit der Gegenstände, schwieriger zu erreichen als in einer Kirche oder in einem Privatraum, worin Friedrichs bereits erwähnte Ausstellungskritik widerhallt, in der er eine ästhetische Isolation der Werke forderte. ¹¹⁵⁵ Im Museum bleibe, so Quandt, nur die Analyse, „die aber immer das Kunstwerk in Bild und Idee zersetzt“. ¹¹⁵⁶

Die kunstgeschichtliche Vollständigkeit einer Kollektion, wie sie Algarotti und Guarienti vorgeschwebt hatte, schien ein Jahrhundert später weder erreichbar noch von einem spezifisch ästhetischen Interesse zu zeugen. ¹¹⁵⁷ Entsprechend stellte auch Quandt die ästhetischen nun über die historischen Forderungen und stellte fest, bei der Ausstellung von Werken, die – wie im Dresdner Fall – nur wegen ihres ästhetischen und nicht historischen Wertes angeschafft worden seien, müsse allein auf den Kunstgenuss Rücksicht genommen werden. Nachdem er 1850 im Streit mit dem Galeriedirektor Schnorr von Carolsfeld aus der Museumskommission ausgetreten war, kritisierte er, die Verantwortlichen hätten beim Bau des Museums ohnehin keine Raumaufteilung geplant, die „eine genetische Aufstellung, die den Einfluss grosser Künstler auf ihre Schüler und Zeitgenossen darlegt“, erlaube. ¹¹⁵⁸

¹¹⁵⁴ Ebd., S. 4: „es ist des Begleiters Geschäft kein anderes, als das Kunstwerk zu erklären, das heisst, in das Bewusstseyn des Beschauers die immanente Idee zu rufen, welcher der Künstler in einem Bilde vergegenwärtigte, was zwar jeder selbst vermag, wenn er sich mit ruhiger Betrachtung in die sichtlichen Gegenstände versenkt, wozu aber eben der zur Eile genöthigte Reisende selten gestimmt ist“. „Dieses sich Hingeben an den Gegenstand, das Aufnehmen des Kunstwerks in seinem Einsseyn von Bild und Gedanken, gewährt den vollen Kunstgenuss, wozu aber freilich eine ungestörte Sammlung des Gemüths gehört, zu welcher wir in einem Museum schwerlich gelangen, wo wir uns in einem Schwarm von Beschauern befinden und Dinge der verschiedensten Art vor Augen stehen, woher es denn kommt, dass einzelne Gemälde in Kirchen oder Gemächern einen tieferen Eindruck hervorbringen, als in Gallerien – weshalb wie denn doch zur Analyse unsere Zuflucht nehmen müssen, wodurch aber immer das Kunstwerk in Bild und Idee zersetzt wird.“

¹¹⁵⁵ Ebd. Siehe oben Abschnitt *Caspar David Friedrichs antimuseale Haltung (1830)*.

¹¹⁵⁶ Ebd.

¹¹⁵⁷ Vgl. Lindau 1856 *Galeriebuch*, S. 3: „Es war ein Streben nach Befriedigung des reinsten Geschmacks, der nur an den schönsten Originalen Genüge fand, und die Sammlung gewann hierdurch unstreitig höheren Werth, als wenn man nur nach historischer und chronologischer Vollständigkeit der verschiedenen Schulen und ihrer Meister gestrebt hätte.“

¹¹⁵⁸ Quandt 1856 *Gemäldesäle*, S. 6–7: „Eine Vollständigkeit | und chronologische Folge ist beim Sammeln überhaupt unerreichbar und auch gar nicht der Zweck eines solchen, der aus unabsichtlicher Liebe für die Kunst Gemälde kauft. Nur in sehr langer Zeit kann annähernd nach einer Vollständigkeit gestrebt werden, welche jedoch immer mehr ein historisches Interesse verräth, als ein ästhetisches Wohlgefallen am Schönen zeigt. Wer nun eine Sammlung aufzustellen hat, die Werke enthält, welche blos wegen ihres Kunstwerthes angeschafft wurden, kann und darf keine andere Rücksicht nehmen, als den Gegenständen in dem ihm angewiesenen Locale solche Stellen einzuräumen, wo sie sich dem Beschauer am vortheilhaftesten darbieten, und der Vorwurf planloser Anordnung ist dann desto ungerechter, wenn nicht gleich beim Bau des Museums die Zimmereintheilung auf eine genetische Aufstellung, die den Einfluss grosser Künstler auf ihre Schüler und Zeitgenossen darlegt, eingerichtet wurde, was diejenigen, welche den

Deswegen sei man genötigt gewesen, die „Werke eines Meisters zerstreut umherzuhängen, wodurch der Überblick des Entwicklungsganges des Künstlers zerrissen“ werde, was er mit dem vorliegenden *Begleiter* zu beheben suche.¹¹⁵⁹

Die offensichtlichen Lücken „in der chronologischen Vollzähligkeit der Meister und in der vollständigen Vertretung der Schulen“ stellte immerhin auch Martin Bernhard Lindau in seinem konkurrierendem *Dresdner Galeriebuch* (Abbildung 203) des gleichen Jahres fest, doch machte er sie gerade zu einer Stärke der Sammlung, die nur „das Vorzüglichste aller Nationen“ enthalte.¹¹⁶⁰ Im Gegensatz zu Quandt lobte Lindau die neue „Gruppierung“ nach Schulen: Schnorr von Carolsfeld habe gar „durch die nach zweckmässigem und künstlerischen Plane ausgeführte Anordnung aus den verschiedenen Schöpfungen der Kunst ein zum harmonisch Ganzen abgerundetes Kunstwerk geschaffen“.¹¹⁶¹ Und auch das neue bipolare System der Galerie hob Lindau hervor: Das „Allerheiligste der Galerie“, die *Sixtinische Madonna*, „correspondirt“ mit der zweiten „Perle“ der Sammlung, der *Meyermadonna*, „so dass diese beiden Gipfel der Kunst gleichsam die Angelpunkte der ganzen Galerie bilden“.¹¹⁶²

Raffael und Stalin auf der Galerie (1945–1957–2005)

Die spätromantische ästhetische Destillierung und Sublimierung der Galerie vom Depot der Geschichte der Kunst und von der gewachsenen fürstlichen Sammlung zum reinen Geist der Kunstgeschichte und des Kunstgenusses bestimmt die Dresdner Präsentation bis heute. Da die Gemäldegalerie Alte Meister den nationalen Gegenpol zur *Sixtinischen Madonna*, Holbeins *Meyermadonna*, im Laufe des so genannten Holbeinstreits verlor, da sie als Kopie entlarvt, entauratisiert und aus dem Diskurs nationaler Identitätsfindung herausgerissen wurde, fokussierte sich der Blick in der Folge umso mehr auf Raffaels *Sixtinische Madonna*: Sie steht nun in der Fluchtachse der italienischen Abteilung und weiterhin auf einer schmalen, nur an-

Bau dirigierten, ganz und gar nicht berücksichtigt haben, so dass man sich oft genöthigt sah, um Licht und Raum zu benutzen, Werke eines Meisters zerstreut umherzuhängen, wodurch der Überblick des Entwicklungsganges des Künstlers zerrissen ist.“

¹¹⁵⁹ Ebd.

¹¹⁶⁰ Lindau 1856 *Galeriebuch*, S. 8–9: „wie denn überhaupt der ausserordentliche Werth dieser berühmtesten Galerie Deutschlands weniger in der chronologischen Vollzähligkeit der Meister und in der vollständigen Vertretung der Schulen, als vielmehr in der hohen Bedeutung und der meist unzweifelhaften Ächtheit der einzelnen Werke besteht“; „dass bei Erwerbung ihrer Schätze weniger nach einem historischen oder chronologischen Plane zu Werke gegangen wurde, dass vielmehr das Vorzüglichste aller Nationen, das | Ausgezeichnete, das wahrhaft Schöne, die eigentlichen Spitzen der Kunst, vorzugsweise Berücksichtigung fanden“.

¹¹⁶¹ Ebd., S. 8–9: „In Übereinstimmung mit dieser Entstehung und Beschaffenheit, konnte das bei der Anordnung befolgte Prinzip kein anderes sein, als das Einzelne durch Raum, Umgebung und gehöriges Licht zum vollen Rechte und zur vollen Wirkung zu bringen, ohne doch dabei das wesentlich Zusammengehörige zu trennen, oder besonders reich und vollständig vertretene Schulen in ihrer Gruppierung zu beeinträchtigen. Der Director der königl. Galerie, der Altmeister deutscher Kunst Julius Schnorr von Karolsfeld hat diese schwierige Aufgabe mit Meisterhand gelöst und durch die nach zweckmässigem und künstlerischen Plane ausgeführte Anordnung aus den verschiedenen Schöpfungen der Kunst ein zum harmonisch Ganzen abgerundetes Kunstwerk geschaffen.“

¹¹⁶² Ebd., S. 10. Vgl. Lindau 1856 [1856] *Galeriebuch*. Schäfer 1860 *Gemäldegalerie*, Bd. 1, S. 172: „Mit grossem Rechte hat man in diesem *Allerheiligen* der Dresdener Gemäldegalerie die *Sixtinische Madonna*, die *grosse Perle* dieses Gemäldeschatzes, *allein*, und zugleich angemessen ihrer ursprünglichen Bestimmung aufgestellt.“

gedeuteten Altarmensa (Abbildung 216).¹¹⁶³ Obwohl sie vom Diskurs der Nationalstile und -identitäten befreit erscheint, wird sie dennoch bis heute politisch genutzt, wie die jüngste Geschichte ihrer Präsentation verrät –denn die zentralperspektivische Inszenierung der *Sixtinischen Madonna* als Palladium ist nicht in Dresden, sondern vermutlich in Moskau errichtet worden.

Die *Sixtinische Madonna* stand seit 1943 zuoberst auf Stalins Wunschliste der deutschen Kriegstrophäen – zwei Millionen US-Dollar sollte sie wert sein –, als die Rote Armee von Ostpreussen her näher rückte. Die Bestände der Dresdner Gemäldegalerie waren in provisorische Verstecke westlich der Elbe verlagert worden, die allerdings ungünstige klimatische Bedingungen aufwiesen. Nachdem in der Nacht vom 14. zum 15. Februar 1945 die Royal Air Force die historische Innenstadt in Schutt und Asche gelegt und auch der Zwinger und die Sempergalerie schwer beschädigt hatte, wurde Dresden am 8. Mai, dem Tag der bedingungslosen Kapitulation, von der Roten Armee besetzt. Das 164. Bataillon der fünften Gardearmee der ersten Ukraine-front hatte den Auftrag, die ausgelagerten Werke zu finden und sie als Trophäen in die UdSSR zu verfrachten, wo im Moskauer Puschkinmuseum konserviert und restauriert, aufbewahrt und ausgestellt wurden.¹¹⁶⁴

Erst nach der Unterzeichnung der Haager Konvention entschloss sich 1955 die post-stalinistische UdSSR zu einer grossmütigen Propagandageste: Als Belohnung für ihre politische Treue sollte die DDRanlässlich der 750jährigen Stadtgründung Dresdens 1956 ihre Gemäldesammlung zurückerhalten.¹¹⁶⁵ Während der Rekonstruktion und der Renovierung des Semperbaus bis zu seiner Neueröffnung am 3. Juni 1956 wurden die Hauptwerke der Gemäldegalerie in zwei aufeinanderfolgenden Sonderausstellungen in Moskau und Berlin präsentiert. So wurde die *Sixtinische Madonna* 1955 erstmals im Puschkinmuseum als alleiniger Fokus der Sammlung ausgestellt (Abbildung 220).

Die darauf folgende Berliner, an den Westen adressierte Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie bemühte sich ebenfalls, Stalins Trophäensammlung als „grosse Kulturtat sowjetischer Menschen“ darzustellen: Otto Grotewohl, seit 1949 Ministerpräsident, feierte in seinem Grusswort des Katalogs gar die „Rettungstat der Sowjetarmee“ sowie der Restauratoren und Kunsthistoriker, nachdem die Gemälde durch die Bomben der Alliierten zum Teil vernichtet und angeblich durch Sprengsätze der SS gefährdet worden seien, als einen Beweis für die sowjetische Liebe zur Kunst und für die Freundschaft und Friedenspolitik beider Staaten.¹¹⁶⁶ Der Schriftsteller Johannes R. Becher, seit 1954 Minister für Kultur, stellte die Rückgabe zwar als „ein Geschenk der Freundschaft, ein Geschenk des Friedens“ dar, doch beschränkte er subtil die Rolle der Sowjetunion auf die materielle Konservierung der Gemälde als einem „Reich der Schönheit“, das die zeitgenössische Kunst sowie die Bevölkerung inspirieren werde. Die *Sixtinische Madonna* wurde in der Nationalgalerie, ganz wie in Moskau, zentral als Hauptbild der Ausstellung inszeniert (Abbildung 219 und Abbildung 217, C).¹¹⁶⁷

¹¹⁶³ Zum Holbeinstreit siehe Bättschmann u. Griener 1996 *Holbein* und Bättschmann u. Griener 1998 *Original*.

¹¹⁶⁴ Kozlov 2003 *Beutekunst*.

¹¹⁶⁵ Dresdner Geschichtsverein 2002 *Dresden*, S. 251–258.

¹¹⁶⁶ Justi 1955–1956 *Galerie*, S. 3–4.

¹¹⁶⁷ Ebd., S. 5–6.

Auch wenn Ludwig Justi den schmalen Sockel, auf den die *Sixtinische Madonna* gestellt worden war, als blosses Mittel zu ihrer Hervorhebung verstanden wissen wollte, war die Referenz auf die Form eines Altars offenkundig.¹¹⁶⁸ Justis Inszenierung des wiedergewonnenen Dresdner ‚Allerheiligsten‘, das nun wieder seine romantische Bestimmung als Identifikationsbild der (ost)deutschen Nation erfüllte, war historisch reflektiert und zielte auf eine Modernisierung der Dresdner Isolation des Werks ab: Wie ehemals in der Klosterkirche San Sisto zu Piacenza könne man „Raffaels Madonnenbild“ in der Nationalgalerie „aus einundfünfzig Meter Entfernung“ erblicken, zumal es auf Fernsicht komponiert sei; dies sei zwar auch in der alten Gemädegalerie der Fall gewesen (Abbildung 33), doch umgeben von zahlreichen andern Gemälden, wie dies in den fürstlich-absolutistischen, mit materiellem Besitz prunkenden Galerien gängig gewesen sei; erst in der Semperegalerie habe sie „allein“ auf einem „besonderem Sockel in einem ziemlich kleinen Raum aufgestellt“ gestanden, so „dass der Besucher fühlte, dies Gemälde sei ganz besonders kostbar und einzig“.¹¹⁶⁹

Zu den Propagandaschriften, die zwischen 1955 und 1975 die Rückgabe der Gemälde der Dresdner Galerie als ‚Freundestat‘ der Sowjetunion feierten, müssen auch Louis Aragons und Jean Cocteaus *Entretiens sur le Musée de Dresde* von 1957 gezählt werden.¹¹⁷⁰ Anlass des Gesprächs war Justis Ausstellung in der Ostberliner Alten Nationalgalerie, die die beiden Schriftsteller allerdings nur aus Publikationen und Fotografien kannten. Der Kommunist Aragon und der Sozialist Cocteau sassen dabei der Sowjetpropaganda auf, die im Rahmen von Chruschtschows Entstalinisierung den Kunstraub von 1945 in eine ‚Rettungstat der Sowjetarmee‘ umzumünzen suchte. In den Worten Aragons: „Und wenn wir sie heute, solange die Dresdener Galerie noch nicht wiederaufgebaut ist, in Berlin sehen können, so nicht als Folge einer Plünderung, sondern des Schutzes durch den Sieger...“ – „In diesem Fall hat der Sieger das Fortbestehen der Dresdener Galerie gesichert“.¹¹⁷¹ Cocteau liess sich sogar zu einer Rechtfertigung des sowjetischen Kunstraubs hinreissen: „Plünderungen beleben den Blutkreislauf der Kunst.“¹¹⁷² Nicht nur stellten Aragon und Cocteau ihre *Entretiens* in die

¹¹⁶⁸ Ebd., S. 12: „Der Sockel, auf dem es jetzt in der National-Galerie steht, hat nicht die Form eines Altares, sondern ermöglicht es – ohne dass der Besucher sich dessen bewusst zu | werden braucht – der Sistina etwas grösseren Abstand vom Fussboden zu geben, so dass sie über die anderen Bilder in diesem Raum besonders hoch emporragt.“

¹¹⁶⁹ Ebd., S. 9–10: „Vom Treppenhoch aus erblickt man bereits Raffaels Madonnenbild, aus einundfünfzig Meter Entfernung, von den hohen Türen so umrahmt, dass es zunächst allein zu sehen ist. An seinem ursprünglichen Platz in der Klosterkirche San Sisto zu Piacenza beträgt die Entfernung vom Eingang bis zum Hochaltar [...] ungefähr siebenzig Meter. In einem der beiden langen Säle des vormaligen, seit 1741 eingerichteten Dresdner Galerie-Gebäudes war die Sistina aus geraumer Entfernung zu erblicken, allerdings nach damaligem Brauch dicht umgeben von vielen anderen Gemälden, Rahmen an Rahmen: gleich den fürstlichen Bildersammlern der absolutistischen Zeit wollte auch der sächsische mit der Fülle seines Besitzes prunken. Später, im Semperebau (wo in den grossen Sälen die Bilder ziemlich dicht und | in zwei Reihen übereinander hingen) wurde die Sistina auf besonderem Sockel in einem ziemlich kleinen Raum aufgestellt, allein; daraus ergab sich die günstige Wirkung, dass der Besucher fühlte, dies Gemälde sei ganz besonders kostbar und einzig.“

¹¹⁷⁰ Aragon u. Cocteau 1981 [1957] *Gespräche*. Propaganda: Justi 1955 *Meisterwerke*; Loch 1955 *Auf-er-stehung*; Staatliche Fotothek Dresden u. Dresden 1955 *Bilder*; Justi 1955–1956 *Galerie*; Balzer 1956 *Galerie*; Rudloff-Hille 1956 *Galerie*; Seydewitz 1956 *Rettung*; Riesner 1956 *Gemälde*; Seydewitz 1957 *Sonderausstellung*; Seydewitz u. Seydewitz 1957 *Galeriebuch*; Staatliche Museen zu Berlin 1958 *Schätze*; Kranke u. Bachmann 1975 *Rettung*; Kranke u. Bachmann 1975 *Rettung*. Siehe hingegen Akinscha u. Koslow 1995 [1995] *Beutekunst*; Marx 2006 *Jahrestag*.

¹¹⁷¹ Aragon u. Cocteau 1981 [1957] *Gespräche*, S. 19.

¹¹⁷² Ebd., S. 48.

Dresdner Tradition der fiktiven Galeriegespräche und hingen entsprechend die Bilder zu einer literarischen Galerie um, die eine eigene stilgeschichtliche Narration von den *primitifs allemands* hin zur französischen Kunst verfolgte, sondern sie beteiligten sich auch an einem neuen ideologischen und politischen Missbrauch der Kunstwerke und der Kunstsammlung.

Die in Moskau konzipierte und in Berlin erprobte Fokalisierung auf die *Sixtinische Madonna* in einer Sichtachse wurde dann nach der Rückgabe der Sammlungen an Dresden 1956 übernommen: Seither steht sie auch dort in der Fluchtachse der italienischen Galerie (Abbildung 221). Allerdings wurde sie nicht wie in Berlin auf eine stilisierte Altarmensa gestellt (Abbildung 218); diese erhielt sie erst nach der Renovierung der Galerie im Jahre 1992. Der Kult um die *Sixtinische Madonna* und seine neuen ideologischen und politischen Konnotationen wirken allerdings bis heute noch nach: Der ehemals in Dresden stationierte KGB-Agent Wladimir Putin setzte sich, auf Drängen der am Kunstraub beteiligten ehemaligen Direktorin des Puschkkinmuseums, Irina Antonowa, im Jahr 2005 bei der deutschen Regierung dafür ein, dass das fünfzigste Jubiläum jenes ‚Geschenks der Freundschaft‘ mit einer Ausstellung zurückgegebener Kunst, insbesondere der *Sixtinischen Madonna*, in Moskau gefeiert werde, was jedoch am Dresdner Widerstand scheiterte.¹¹⁷³ Die Gefahr einer neostalinistischen Vereinnahmung jenes Palladium ist indes noch nicht gebannt, weil der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister eine mehrjährige Schliessung für ihre Sanierung bevorsteht.

Es ist daher an der Zeit, jene traditionelle Fokussierung auf die *Sixtinische Madonna* im Wandel der Kunst- und Kulturgeschichte zu lesen und zu erkennen, dass die Gemäldegalerie Alte Meister in dieser visuellen Inszenierung nicht nur das Erbe der Romantik, sondern auch dasjenige des Stalinismus verwaltet. Eine Neuhängung und Rekontextualisierung der *Sixtinischen Madonna*, und sei es erst einmal im Cyberspace von Second Life (Abbildung 222), dürfte sich als hilfreich erweisen, um ihre ideologischen Überschreibungen wenn nicht zu eliminieren, so doch zu historisieren und zu erneuern. Nicht nur erweist sich die Historisierung der Kunstbetrachtung im Sinne einer Verwissenschaftlichung und Entideologisierung als ambivalenter und zum Teil widersprüchlicher Prozess, es scheint gar, als sei sie in Dresden noch längst nicht abgeschlossen.

¹¹⁷³ Antonowa 2005.

Anhang

Dokumente

Guarientis Anzeige (1735)

Gazeta de Lisboa occidental, 17. Februr 1735, Nr. 7, S. 84:¹¹⁷⁴

Pedro Guarienti, de naçam Veneziano, Pintor, e Antiquario do Principe de Darmstat Governador de Mantua,¹¹⁷⁵ que actualmente se acha nesta Corte, e tem trabalhado nas de Londres, Vienna, Parma, Modena, e Milan, e adquirido bom nome, não so pintando, mas lavando e retocando, sem que se perceba outa mão, as pinturas principaes dos Principes, e possoas curiosas das ditas Cortes, especialmente dos Serenissimos Duques de Parma,¹¹⁷⁶ e Mantua,¹¹⁷⁷ e do Principe Eugenio de Saboya,¹¹⁷⁸ tem tambem lavado, conservado, e dado a conhecer, muitos, e excellentes quadros dos principaes Senhores de Portugal, e ultimamente restaurou os da Santa Caza da Misericordia, especialmente e famoso Retabolo da capella da insigne Bemfeitores daquella Caza, Donna Simoa Godinho,¹¹⁷⁹ e ali tem achado admiraveis originaes do Pintores Portuguezes do glorioso seculo del Rei D. Manuel,¹¹⁸⁰ e de el Rey D. Joam III,¹¹⁸¹ nos quaes floreceram na arte da pintura Gaspar Dias,¹¹⁸² Christovam Lopes,¹¹⁸³ Braz de Prado,¹¹⁸⁴ e tambem Fernando Gallegos,¹¹⁸⁵ insigne pintor hespanhol, de que na Misericordia ha talvez tantos originaes, como no Escorial.

¹¹⁷⁴ Guarienti 1735 *Gazeta*. Siehe Übersetzung oben in Abschnitt *Die Entdeckung Portugals und die Erweiterung des kunstopografischen Kanons (1734–1740)*.

¹¹⁷⁵ Landgraf Philipp von Hessen-Darmstadt.

¹¹⁷⁶ Herzog Karl I. von Parma.

¹¹⁷⁷ Vgl. oben Anm. 1175.

¹¹⁷⁸ Prinz Eugen Franz von Savoyen.

¹¹⁷⁹ Dona Simoa Godinho.

¹¹⁸⁰ König Emanuel I. von Portugal.

¹¹⁸¹ König Johann III. von Portugal.

¹¹⁸² Gaspar Dias.

¹¹⁸³ Cristóvão Lopes.

¹¹⁸⁴ Blas del Prado.

¹¹⁸⁵ Fernando Gallegos.

Riedels Bestallung (1742)

Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 29, Fol. 17 V.–19 V., Nr. 27:¹¹⁸⁶

*Instruction und Bestallung vor den Hofmahler und Inspector der kgl. Bilder-Gallerie
Johann Gottfried Riedel.*

1.^o ...

2.^o Die anvertraute Bilder-Gallerie u. gesamte Schildereyen vermittelst einer ordentlichen u. genauen Revision auf baldigste zu durchgehen, in drey besondere Classen nach ihrem wahren Werth und Güte einzutheilen, und nach dem darüber zu fertigenden Inventario nebst dem geheimden Cämmeriars Steinhäuser, als mit welchem er die Aufsicht über solche Schildereyen zugleich und conjunctim hat, in guter Ordnung u. Reinligkeit zu erhalten.

3.^o Solche Gallerie öfter zu besuchen u. die daselbst vorhandene Schildereyen, wenigstens jährlich einmahl, nach dessen neu zu fertigenden Inventariis zu durchgehen; als welche Inventaria zu dem Ende auf die Gallerie an einem verschlossenen Orthe zu gemeinschftlichen Brauche liegen sollen.

4.^o Die erkaufften oder sonst eingekommene neue Stücke in solche ordentlich, mit Benennung des Meisters, [Fol. 18 R.:] auch Anzeigung der Höhe u. Breite ein- und nachzutragen, die aus- und weggebenenen aber dargegen abzuschreiben.

5.^o Von solchen aber ohne unsren Befehl oder unsers Cämmerers Vorwissen nichts auszulehnen oder gar wegzugeben u. von abhanden kommen zu lassen. Dargegen, was ausgelehnet oder weggeben wird, sogleich in ein Buch u. Journal ordentlich u. mit Bemerkung des Nahmens u. der Zeit zu notiren, auch wohl nach Gelegenheit Bescheinigung darüber zu fordern, und solche dem Inventario beyzulegen; bey Rückbringung derselben wiederum zu löschen, in Entstehung dessen aber gehörigen Orthsabgangs-Schein darüber zu suchen.

6.^o Die Schlüssel zu der Gallerie niemand anzuvertrauen, viel weniger seine eigene Domestiquen und Bediente in solche allein gehen und darinnen handthieren zu lassen.

7.^o Die Fremden, so die Gallerie [Fol. 18 V.:] zu sehen verlangen, herumzuführen, solchen auch mit aller Humanität und Höfflichkeit zu begegnen; keineswegs aber

8.^o unsren expressen kgl. Befehl entgegen dessen Bediente mit in solche eindringen, sondern aussen vor derselben auf ihre Herren wartten zu lassen.

9.^o Diejenigen Schildereyen, so einer Ausbesserung bedürffen, wie bis anhero, nach seinem besten Wissen und nach der ihme beywohnenden Wissenschaft in gutem u. tüchtigen Standt zu setzen, was er zu dem Ende davon zu sich nimmt in den Journal anzumercken, und sobald es fertig, gehörigen Orths wiederum aufhängen zu lassen, solche zu keinem Schaden kommen noch abcopiren zu lassen, vielmehr die Originalia gegen solche oder andere Copeyen zu verwechseln u. zu vertauschen.

¹¹⁸⁶ Ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. I, Nr. 17.

10.^o Über das, was er an Leinwand, Massa, Farben u. dergleichen darzu verwenden möchte, sonst nichts für seine Mühe u. Arbeit als weshalb er seine Besoldung mit geniesset in Ansatz zu bringen. [Fol. 19 R.:]

11.^o Über die zu erkauffende Schildereyen sein Gutachten u. Meynung nach Pflicht u. Gewissen zu geben, und hierundter keinen unerlaubten Vorthail zu suchen.

12.^o Ohne besonder Erlaubniss von unserer Residenz sich nicht zu entfernen oder zu verreisen, damit bey etwann entstehender Feuersbrunst auf dem Schlosse selbst oder in der Nähe er zugegen seyn, u. alle nöthige Anstalten treffen könne.

13.^o Überhaupt alles, was zu mehrer Aufnahme und Ordnung unserer Bilder-Gallerie gefangen [?] kan, nach den deshalb unten heutigem dato abgelegten Pflicht zu bewürcken, alles schädliche u. hinderliche aber nach nach allen Kräfften abzuwenden, u. was er nicht selbst abstellen kan, gehörigen Orths anzuzeigen u. remedur zu suchen.

14.^o Alle unnöthigen Discoursse in Religions- u. anderen für ihn nicht gehörigen Sachen nach dem Mandat vom Jahr 1726 sich gänzlich zu enthalten, dargegen

15.^o wir ihme zu fleissigen Abwartung dieser seiner Dienste jährlich überhaupt 900 Rth. zu denen gewöhnlichen Zeiten wollen reichen lassen. [Fol. 19 V.:]

Zu dessen Urkund wie diese Instruction und Bestallung durch unsern Cämmerer unterschreiben und unser Obercämmerey-... [?] vordrucken lassen.

So geschehen u. gegeben zu Dressden, den 5. May 1742.

Cämmerer.

Das Original habe am 6. July 1742 Herrn Riedel selbst zugestellet.

Algarottis Instruktion (1743)

Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 379/5, Fol. 5 R.–6 R., 16. Februar 1742:¹¹⁸⁷

Instruction pour le c.^{te} Algarotti, au sujet de sa commission d'acheter des tableaux en Italie. AR. H. le 16. fevr: 1743.

Sa maj.^{te} ayant chargé le c.^{te} Algarotti, de se rendre en Italie dans les villes, où ont été les plus celebres ecoles de peinture, veut bien se remettre au choix et aux recherches, que le dit c.^{te} fera, quant aux tableaux que des particuliers peuvent avoir à vendre, conformément aux noms des peintres, que le roi lui a fait delivrer.

Le c.^{te} Algarotti est chargé nommement, de se transporter à Florence, y voir et examiner la collection Pallavicini, dont il a reçu le catalogue, et d'en rendre un compte exact au roi; mais il ne doit point conclure le marché par rapport à l'achat de cette collection sans la permission expresse de sa m.^{te}.

Il en doit user de même par rapport à tout autre tableau de prix qu'il trouvera convenable au roi, dont il attendra les ordres, avant que de rien conclure. Il aura soin d'en envoyer à sa m.^{te} une [Fol. 5 V.:] description exacte et un dessein au crayon où autrement, en cas qu'il ne se trouve point d'estampe du dit tableau.

Le roi souhaite encore, que le c.^{te} Algarotti, verifie le mieux que possible l'authenticité des tableaux, dont il fera l'emplette, en prenant les mesures convenables à cet égard, soit en recherchant l'histoire des dits tableaux, autant que faire se pourra, soit en recherchant les sentiments des plus habiles peintres, que se trouveront sur les lieux.

Il aura l'attention d'envoyer les copies des reçûes, qu'il fera aux differents banquiers, qui lui seront indiqués, de même que les reçûs de ceux à qui il aura déboursé l'argent pour l'achat des tableaux. Avec cela il fera aussi travailler ceux d'entre les peintres d'apresent, qui sont les plus habiles, selon l'idée qu'il a proposée à sa m.^{te} [Fol. 6 R.:] prenant pour le paiement de ces tableaux-ci, les mêmes precautions que pour les autres.

Au reste le roi s'en remêt à ce qu'il lui fera savoir par son ministre de cabinet et d'etat le c.^{te} de Brühl. Fait à Dresde le 16. fevrier 1743. A. R. S. CDBr. de Saul.

¹¹⁸⁷ Vgl. Algarottis Entwurf seiner Instruktion, ebd., Fol. 7 R.–9 R. Vgl. unvollständige und fehlerhafte Transkription dieses Dokuments bei Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*, S. 133.

Riedels Tagebuch (1744–1760)

Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 21, Heft 7, Nr. 7, Fol. 1 R.–7 R.:¹¹⁸⁸

Tagebuch (Auszug) Joh. Anton Riedels vom August 1744–July 1760

A.^o 1744

Im Monat August c. a. ist die sämtliche Gallerie, so damalen in zweyter Etage sich befunden, durch Militair in das Japanische Palais in der Neustadt gebracht worden, u. der Anfang zur jezigen Gallerie der Bau angefangen worden.

A.^o 1746

sind sämtliche Schildereyen so sich im Japanischen Palais befunden, die Copien ausrangiret, u. die Originalien davon auf die Gallerie geschafft worden, auch ist die Modenesische Gallerie anhero gekommen, so in 100. Stücken bestanden u. ist auf dem Schloss aufbehalten worden, u. sind ein Theil davon in Reparation genommen worden.

Eod. a.^o

sind solche von da herabgeschafft, u. in die Gallerie gebracht worden, wo auch das Arangement vorgenommen. [Fol. 1 V.:]

A.^o 1747

ist die innere Gallerie wieder rangiret worden, und die italienische Schildereien in die dortige rangiret worden.

Eod. a.^o

ist der Diebstahl von dem Feuerwächter so auch im Schloss sowohl an Kupfer als Spiegeln u. andern Sachen, so solchen nebst einem andern genommen worden, bey Durchsuchung auch Bilder gefunden, so bestanden in einen Mann so an einem Tisch Taback rauchet von Fance [Frans?] von Mieris und zwey ordinären Stücken v. Xavier [?], so Conservation [Conversation?] vorstellt, wovon aber noch angängig waren gefunden worden, die weil damalen die Feuerwächter Schlüssel hatten, u. in einen langen Gang gehen konnten wann man die engl. Treppe hinaufging linker Hand wo ein grosser Theil des Vorraths stunden, wovon vielleicht noch mehr stehlen können; er auch an den der daselbst befindlichen Rüstkammer Sachen gestohlen.

Eod. a.^o

ist auch der Anfang gemacht worden, die neuen Rahmen zu verfertigen, wo sämtliche Vergoldung der Hofvergolder Müller zu machen bekam. [Fol. 2 R.:]

A.^o 1748

Auf hohen Befehl Ihre königl. Maj. sind die Schildereyen, so noch dieselben ausgezeichnet, aus dem Vorrath in Japanischen Palais und nach Warschau in das dortige Palais zu kommen rangiret worden, u. sind Ihre Maj. selbst hinausgefahren u. haben die Rangierung in Augenschein genommen.¹¹⁸⁹

Im Monat August e. a.^o sind obige Bilder eingepackt u. dem Maler Rossi übergeben

¹¹⁸⁸ Ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. VII a Ia.

¹¹⁸⁹ Dies muss vor dem 27. Mai 1748 passiert sein, als der Hof nach Warschau abreiste. Vgl. Günther u. a. 1997 *Reisen*, S. 61.

worden, worunter auch die Venus von Titian sich befunden, welche von Insp. Guarienti vor eine Copie erklärt worden.

A.^o 1750

haben Ihro Maj. täglich jeden Meister Nahmen aufgeschrieben zugeschickt, und davon jene Stücke ausgesucht, wovon das Cabinet im Schlosse an seinem Schlafzimmer arrangiret worden, und daselbst aufgemacht worden.¹¹⁹⁰

A.^o 1751

ist die Venus von Titian so a.^o 1748 nach Warschau gesendet worden, wieder anders gekommen, u. solche in der Inneren Gallerie aufgemacht worden.

A.^o 1754

haben Ihro Maj. die Bilder so nach Hubertusburg kommen sollen, selbst [Fol. 2 V.:] im Japanischen Palais ausgezeichnet und

A.^o 1755

selbe Schildereien eingepackt u. auf der Elbe bis Strehla gegangen u. von dort auf Wagen nach Hubertusburg geschafft worden, den Monat August.

Eod. a.^o

Monath August, solche ausgepackt u. nach der schon in Dresden gemachten Rangirung aufgemacht u. reparirt worden.

A.^o 1756

Monat August bey Einbruch der Preussen so den 29. eod. erfolgte, wurde die Magdalena von Corregio so in Ihro Maj. Schlafzimmer gehangen an mich abgegeben, und musste solches in Ihro Maj. der Königin bringen.

Eod. a.^o

den 7. Sept. wurden die Schlüssel von der königl. Bildergallerie versiegelt, an Ihro Maj. der Königin übergeben.

Eod. a.^o

Bey Einmarsch der preussischen Garnison so die königl. Gallerie besehen wollten, musste solches an Ihre königl. Maj. gemeldet werden, u. nach Besehung derselben die Schlüssel wieder abgegeben werden.

—

Den 23. Novbr. 1756 haben der König von Preussen, nebst Prinz von Preussen, Prinz [Fol. 3 R.:] Heinrich und Ferdinand nebst der ganzen Generaliaet so hier in Garnison standen die Gallerie besehen.¹¹⁹¹

—

Den 22 Decbr. ist der König von Preussen wieder auf der Galerie gewesen, nebst obigen, u. hat sich die Copie von der Magdalena von Bompèo Battoni ausgebeten, jedoch ohne den Totenkopf, so von H. Hofmahler Dittrich copiret werden sollte.¹¹⁹²

¹¹⁹⁰ Es ist zu vermuten, dass August III. die Einrichtung des Kabinetts in Dresden leitete, das heisst vor oder nach seinem Warschauaufenthalt vom 20. April bis zum 17. Oktober 1750. Vgl. Ebd., S. 62.

¹¹⁹¹ August Wilhelm Prinz von Preussen (1722–1758). Friedrich Heinrich Ludwig Prinz von Preussen (1726–1802). August Ferdinand Prinz von Preussen (1730–1813).

¹¹⁹² Gal.-Nr. 454.

A.^o 1757

Den 20 Jan. sind der König von Preussen nebst dem Bischof Schaffgotoch [?] von Breslau auch der Marquis d'Argens, nebst übriger Suite auf der Gallerie gewesen.

Den 30. Jan. 1757 hat der Inspector Matthias Oesterreich seine verlangte Demission erhalten.

Auch ist die Magdalena von Pompeo Battoni vom Hofmaler Dittrich zu copiren angefangen worden, u. musste das Original in das Schloss geschafft werden, u. ist in dem kleinen Audienzzimmer die Copie gemalt worden.

Und nach Vollendung dieser Copie den 17. März sind der Obersthofmeister Baron von Westenberg von Ihro Maj. der Königin an König von Preussen gesendet, und ich habe selbes Bild überbringen müssen in das Hauptquartier in das gräfl. Brühlsche Palais. [Fol. 3 V.:]

Monat März 1757.

Da das preussische Magazin ins Holländische Palais gelegt wurde, u. das grosse Familienstück die Entrevue von Neuhaus¹¹⁹³ noch unten gestanden, also ist solches auf hohen Befehl Ihro königl. Maj. der Königin in die erste Etage gebracht worden, wo der übrige Vorrath von Schildereien standen u. bey Eröffnung des langen Ganges, wurde gefunden, das Einbruch geschehen, da die Thüren nur von zusammengeschlagenen Bretern bestunden. Also fanden sich das oben 3 Breter herausgenommen, u. von den alldort befindlichen Porcelain so in Thieren u. Vögeln aufgestellt, waren 2 Affen u. 2 Papagys lebensgross entwendet, u. unter den alldort befindlichen ganzen Vorrath waren viele Haufen der Bilder herumgewühlt, und lagen auf der Erde wie solches der Schlosser Albrecht Morgner mitgesehen, u. hierüber mir ein Attestat zur Beglaubigung gegeben. Wie ich auch solches Ihro Maj. der höchstselb. Königin gleich gemeldet. Nach Absterben der höchstselb. Königin den 17. habe die Schlüssel zur Gallerie nebst der Magdalena von Corregio Ihro königl. Hoheit der Churprinz bey sich gehabt. [Fol. 4 R.:]

A.^o 1758

den 26 August, habe auf hohen Befehl Ihro königl. Hoheit des Churprinzen sämtl. Vorrathbilder so in Japanischen Palais gestanden in der grössten Eile auf Wagen geladen, in das neue Palais 3 Treppen hoch schaffen müssen, aus Ursachen, da die Preussen bey Annäherung der kaiserl. Armee das alldort befindliche Magazin in Brand sezen wolten, obige Bilder sind unter Beschluss des H. Bettmeisters gewesen.

Den nemlichen Monath habe auf hohen Befehl das Cabinet von Ihro Maj. so in Schloss ware, früh gegen 1 Uhr sämtl. Schildereyen über die Gewehrgallerie schaffen müssen, da es noch vor Tagesanbruch musste auf die Gallerie geschafft und solche derweil in Pastelcabinet aufbehalten worden.

¹¹⁹³ Gal.-Nr. 767.

—
Den 30. Aug. bey der Annäherung der preussischen Armee, wobey der König sich befunden, habe auf hohen Befehl die im Brühlschen Palais und Gallerie befindl. Bilder auf die Gallerie bringen lassen u. ist solches in 4 Nächten hergeschafft worden, weil das Palais zum Lazareth u. die Gallerie zum exerziren genommen worden.

—
Monat Sept. bey Ankunft des Königs [Fol. 5 V.:] von Preussen, musste sämtl. Schlüssel so zum Pastelcabinet gehörten abgegeben. Da er das Hauptquartier in Ihro Majt. des Königs Zimmern hatte, und also beordert wurde nebst den Galleriebedienten, die Zeit da der König hier war auf der Gallerie über Nacht zu bleiben.

—
D. 18. ejusd. ist der König von Preussen nebst Prinz Heinrich um 10 Uhr auf die Gallerie ganz alleine gekommen, auch mussten alle Galleriebediente ausser der Gallerie seit dessen Dasein sich befinden, u. ist bis nach 12 Uhr dageblieben.

—
D. 10. Novbr. da die k. k. Armee den 9.^{ten} bey dem grossen Garten ausrückte so wurde des Morgens die Vorstädte in Brand gesteckt, da der Wind von den an der Elbe gelegenen Häusern ganze kluben [?] Feuer auch brennenden Speck in die Stadt getrieben, so das man auf der Apparellie einen Finger hoch Asche gelegen, u. auch einige durch den Wind getriebene Speckstücken auf die Apparellie geflogen.

A.^o 1759

Im Monat August bey Annäherung der k. k. und Reichsarmee unter Commando des Prinzen von Zweybrücken, [Fol. 5 R.:] da die Stadt umgeben war, musste ich nebst den Galleriebedienten auf der Gallerie sowohl des Tages als der Nacht verbleiben da man eine Belagerung vermuthete.

D. 4. Sept.

Diesen Tag gegen 5 Uhr wurde die Capitulation von Dresden geschlossen, u. abends 7 Uhr wurde mir anbefohlen sämtliche Schildereyen einzupacken so auch befolgt u. die gehörigen Kisten zum Raphael u. die vom Corregio verfertiget, das folglich den andern Morgen als den 5. Sept. zum einpacken angefangen wurde.

Den 6. Sept.

Nach erhaltenem Befehl musste mit dem Einpacken Anstand [?] genommen werden, wogegen den 7.^{ten} wieder Ordre erteilt mit einpacken fortzufahren.

—
Den 8.^{ten} musste wieder mit dem Einpacken Einhalt machen, allwo die preussische Garnison ausmarschierte, den 9. kam schleunig Ordre fortzufahren u. solche auf die Festung Königstein zu transportiren welcher 1.^{te} Transport den 10. früh 6 Uhr mit 2 grossen Kähnen geschahe.

—
Den 16.^{ten} eod. wurde der zweyte Transport abgefahren.

— [Fol. 5 V.:]

Den 29.^{ten} ginge der letzte Transport, jedoch blieben noch die Bilder an den Pfeilern hängen.

Monat October

wurde mit Auspacken der Bilder angefangen weil viel derselben wegen der Feuchte angelaufen, und eine Stellage in meinem Raum wo die Bilder waren gebauet, u. die kleinen Schildereyen darauf rangiret, was aber die Correggio und Raphael u. mehrere andere wurde wurden gestellt damit man sie sehen konnte.

Eben den Monat

musste die auf der Vestung mitgenommenen besten Stücken derer Pastelle wieder anhero schaffen welches auf einem Lastschiff transportiret wurde, aus Ursach da die Pastelle oben zu feucht stunden, u. Schaden leiden.

Von 1759 bis 1763

wurde monatl. 2 auch 3mal mit Nachsehen der Bilder auf der Vestung nachgesehen u. die auf Rollen alle Frühjahr u. Herbst aufgerollt u. abgestaubt, welches geschahe bis zum Heruntertransport.

Monat July 1760

Anfang dieses Monats bekomme Ordre von Warschau weil die Bilder [Fol. 6 R.:] oben feucht standen, solche wieder nach Dresden zu transportiren, u. wann Gefahr vorhanden wäre, wieder auf die Vestung zu schaffen.

Eod. July d. 9.^{ten} habe angefangen den Transport zu formiren, u. den 10.^{ten} kam eine Staffete vom Hadeckischem [?] Corps, dass die preussische Armee nach Dresden marschiren, u. das die Schilderey nicht sollten transportiret werden, da ich den 10.^{ten} solche wieder auf die Vestung eingepackt geschafft u. solche auch gelassen, und ich mich den 11.^{ten} ejusd. nach Dresden begeben.

D. 12.^{ten} früh marschirten die Preussen gegen Dresden, wo bereits um 5 Uhr abends Dresden umschlossen war, den 13.^{ten} früh um 6 Uhr gieng das Bompartment an, (da sich einzige 2 Froteur [?] einfanden, da die übrigen vor dem Thor wohnende nicht herein kommen konnten, nebst zwey Feuerwächtern, da ich gleich Wasser hinaufschaffen liess, nebst 4 Eimer mit Wasser so auf der Gallerie in Nothfall stünden) von der Batterie vom Pirnaischen Thor, wo auch die erste Haubitze in die Gallerie flog, doch ohne Schaden ausser [Fol. 6 V.:] das das Fenster an dem Pastellcabinet stark beschädigt u. die Fenster das ganze Glas zerbrach, diesen Vormittag gieng das Feuern fast bis gegen 11 Uhr da die Batterie demoliret war, u. in die Gallerie kamen viel Haubitzen von 6 auch 8 tt [?] herein, wo auch eine zündete, die Galleriefenster ziemlich ruiniret waren, durch den Knall derer Haubitzen so in der Gallerie gesprungen; tt [?] a täglich Haubizen oder Kanonenkugeln in die Gallerie fielen so gieng es ferner fort vom 13.^{ten} bis 17.^{ten} den 18.^{ten} gegen Mittag gieng das Bombardement an.

Den 19. July 1760. Diesen Tag kamen einige Pompen in die Gallerie so auf dei Fraunkriche geworfen u. in viel Stücke gesprungen, desgl. auf die engl. Treppe, so einen ganzen Stein durchbrochen aber auf die Elbgasse unter dem Fenster gefallen und ganz geblieben, welche Bompe von den Commandanten Graf Maquoi abgefordert worden, anbei befehlen lassen, die Gallerie Tag und [Fol. 7 R.:] Nacht offen zu halten, die weil die preuss. Transporte mit frischer Munition erwartet u. also zu besorgen das alsdann die Gallerie in grosser Gefahr stehe, er auch bey Nacht 2 Compagnien Grenadir von Regiment Palovircini dgu [?] beordert.

Den 21.^{ten} ejusd. gieng ich bis Pirna um den Weg zu erforschen ob man fortkommen kann,

die weil ich noch Bilder hier hatte u. kam den 23. wieder retour u. haben solche als die Nacht von Rubens, die Magdalena von Corregio, den hl. Sebastian v. Parmessan Maria aus Egipten von Spagnoletto so theils in Reparatur, theils wegen der Feuchtigkeit so auf der Vestung war, hier gelassen, solche eingepackt u. nebst allen Schriften und Belegen nebst Inventario auf ein Schiff bis Koenigstein gebracht.¹¹⁹⁴

D. 24.^{ten} ejusd. Als die Preussen das Bombardement aufgehoben u. abmarchiret, so gienge alsdann nach Dresden, und dorten wegen der Schaden, u. was dabey vorgefallen meinen Bericht nach Warschau und München zu machen.

¹¹⁹⁴ Rubens' *Alte mit dem Kohlebecken* (Gal.-Nr. 958), Correggios *Maria Magdalena* (Gal.-Nr. 454), Mazzolas *Maria mit Kind und Heiligen* (Gal.-Nr. 166) und Riberas *Heilige Agnes* (Gal.-Nr. 683).

Guarientis Instruktion (1748)

Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 895/8, Fol. 117 d R., 24. Mai 1748:

Istruzione per il s.^r Pietro Maria Guarienti ispettore della real galleria de' quadri a Dresden.

Essendo condescesa la maestà del re di Polonia elettore di Sassonia a riguardo dell'esperienza, intendimento, ed onoratezza del s.^r Pietro Maria Guarienti ispettore della sua real galleria de' quadri di confidargli le reggie sue intenzioni intorno alla compra de quadri, da provvedersi degli autori, che secondo la qui annessa lista sub A. mancano alla galleria reale,¹¹⁹⁵ e che dal medesimo s.^r Guarienti è stata umilmente presentata alla m. s., viene presentemente munito esso s.^r Guarienti da questa clementissima reale disposizione, colla quale converrà che ~~esso s.^r Guarienti~~ fedelmente si regoli, e che procuri con tutta l'esattezza di eseguir gli ordini reali [Fol. 117 d V.:] secondo i punti qui sottoposti, e perciò / 1. Dovrà prender cura di scegliere più pezzi, ò due, ò almeno uno di ciascheduno de' questi nella lista sub A accennati autori. / 3. Osserverà per sua esperienza d'esser certo, che quei quadri siano veramente originali, del miglior tempo di questi maestri, e che siano in buon stato ben conservati. / 3. Sceglierà istoriati sagri ò profani. / 4. De' ritratti però o teste (fuor che non fossero cosa ben singolare e riguardevole) non dovrà incaricarsi, essendone già gran numero provveduto. / 5. E benché s. m.^{te} desideri, che detto ~~provveditore~~ s.^r Guarienti habbia d'usare tutta l'economia, e risparmio nella compra di questi quadri, non intende però di restringergli la facoltà in caso che per due ò trecento zecchini di più ò di meno gli habbia da uscir di mano qualche quadro capitale. [Fol. 117 e R.:] 6. E con tutto ciò che il s.^r Guarienti sia principalm.^{te} incaricato di far la provvista de' quadri secondo gli autori della Lista sub A, non dimeno gli vien permesso di far ugualm.^{te} l'acquisto anche de' altri rari però e preziosi quadri de' più rinomati autori antichi, non ostante che fossero de tali, de quali per ora già se ne trovano nella galleria reale. / 7. Sarà obbligato il s.^r Guarienti di dar fedelmente esatte notizie del suo operare ogni otto, o quindici giorni, et anche secondo l'occorrenza più presto, dovendosi nella sua corrispondenza prebalere della cifra la quale gli verrà consegnata sub B. ~~unitamente con quest'istruzione sub B.~~¹¹⁹⁶ Finalmente siccome la m. s. è graziosamente persuasa di tutta l'esperienza, e intendimento del s.^r Guarienti ispettore della reale sua gallerie de' quadri, così si rimette in tutto all'ulterior sua probità, integrità, onoratezza, e coscienza, lusingandosi ugualmente la m. s., che esso s.^r Guarienti accudirà ~~vorrà~~ con [Fol. 117 e V.:] tutta la maggior attenzione ~~accudire~~, acciò siano esattamente adempiti in tutto e per tutto i sopraccennati punti, ed in questa guisa fedelmente ubbiditi gli ordini reali ~~dati~~ Dresda 24. maggio. 1748.

¹¹⁹⁵ Siehe unten Anhang *Guarientis Liste fehlender Maler*.

¹¹⁹⁶ Siehe unten Anhang *Guarientis chiffrierte Liste*.

Guarientis Liste fehlender Maler (1748)

Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 895/8, Fol. 117 k R., 1748:¹¹⁹⁷

Nota dell'autori, che mancano per compire la reggia galleria di sua maestà.

Di Scola Veneziana

Giovanni Bellino [Gal.-Nr. 63 1743]

Andrea Mantegna [Gal.-Nr. 043 1750]

Vittore Carpaccio

Giovanni Batista Cima da Conegliano

G. 1. M Giovanni Antonio Licinio da Pordenone¹¹⁹⁸ [Gal.-Nr. 199 1746]

G. 1 Jacopo Palma il vecchio [Gal.-Nr. 250 1746, Gal.-Nr. 210 1749, Gal.-Nr. 188 1749, Gal.-Nr. 252B 1749?]

Paris Bordone [Gal.-Nr. 205 1749]

G. 1 Giorgione di Castelfranco [Gal.-Nr. 192?]

Fra Sebastiano dal Piombo

Lorenzo Lotti¹¹⁹⁹

Gioan Batista Morone¹²⁰⁰

G. 1 Andrea Schiavone¹²⁰¹ [Gal.-Nr. 274 1749]

Alessandro Buonvicino detto il Moretto da Brescia¹²⁰²

Battista del Moro Veronese¹²⁰³

Domenico Riccio detto il Brusasorci¹²⁰⁴

Giovanni Contarini

Di scola romana

G. 2 Raffaello d'Urbino [Gal.-Nr. 98 1746, Gal.-Nr. 93 1754]

Pietro Perugino [Gal.-Nr. 65 1746]

Friderico Barozzi¹²⁰⁵

Andrea Sacchi

Pierino del Vagha¹²⁰⁶

¹¹⁹⁷ Die hier unterstrichenen Wörter sind im Original mit roter Tinte geschrieben. Die Abkürzung „G.“ weist vermutlich darauf hin, dass Gemälde dieser Meister bereits in der Galerie vorhanden sind. Vgl. unvollständige und fehlerhafte Transkription dieses Dokuments bei Parnigotto 1994–1995 *Sammler-geschmack*, S. 225–226.

¹¹⁹⁸ Pordenone.

¹¹⁹⁹ Lorenzo Lotto.

¹²⁰⁰ Gianbattista Moroni.

¹²⁰¹ Andrea Meldolla.

¹²⁰² Alessandro Moretto.

¹²⁰³ Battista Angolo del Moro.

¹²⁰⁴ Domenico Brusasorci.

¹²⁰⁵ Federico Barocci.

¹²⁰⁶ Pierino del Vaga.

Pietro da Cortona istoriato
Friderico Zuccari, & Tadeo Zuccari [Fol. 117 k V.:]
G. 3 Carlo Maratti istoriato¹²⁰⁷

Scola bolognese

Francesco Francia [Gal.-Nr. 132 1746?]
Innocenzo da Imola¹²⁰⁸
Bartolameo Ramenghi detto il Bagna Cavallo¹²⁰⁹
Lorenzo Sabadini¹²¹⁰
Orazio Sammachini
Pellegrino Tibaldi
Domenico Zan Pieri [Gal.-Nr. 319 1750]¹²¹¹
Dionisio Calvart¹²¹²
Giacomo Cavedone
G. 1 Guido Cagnaccio¹²¹³
Simon Contarini [Gal.-Nr. 382]¹²¹⁴
Carlo Cignani [Gal.-Nr. 387 1749]

Scola lombarda

Bramantino
Gioan Paolo Lomazzo
Gaudenzio Ferrerio¹²¹⁵
Boccacini di Cremona¹²¹⁶
Giuglio Campi
G. 3 Francesco Mazola detto il Parmegianino [Gal.-Nr. 145 1746, Gal.-Nr. 160 1746, Gal.-Nr. 142 1746]
Calisto da Lodi¹²¹⁷
G. 1 Bernardino Luini
Gioan Batista Trotti, detto il malosso¹²¹⁸
G. 1 Il cavaglier Francesco Cairo¹²¹⁹ [Fol. 117 l R.:]
Pietro Francesco Moranzon¹²²⁰

¹²⁰⁷ Carlo Maratti.

¹²⁰⁸ Innocenzo Francucci.

¹²⁰⁹ Bartolomeo Ramenghi der Ältere.

¹²¹⁰ Lorenzo Sabatini.

¹²¹¹ Domenichino.

¹²¹² Denys Calvaert.

¹²¹³ Guido Canlassi.

¹²¹⁴ Simone Cantarini.

¹²¹⁵ Gaudenzio Ferrari.

¹²¹⁶ Boccaccio Boccaccino.

¹²¹⁷ Callisto Piazza.

¹²¹⁸ Giovan Battista Trotti.

¹²¹⁹ Francesco del Cairo.

¹²²⁰ Pier Francesco Morazzone.

Daniel Crespi
Gioan Batista Crespi detto il Cerano
Giovanni Lanfranco

Scola Fiorentina

Frà Bartholameo della Porta, ò di San Marco¹²²¹

G. 1. M Leonardo da Vinci (Gal.-Nr. 1890 1746, Gal.-Nr. 201A 1749)

Davide Ghirlandajo

Ridolfo Ghirlandajo

Giorgio Vasari [Gal.-Nr. 083 1749?]

Angiolo Bronzino.

¹²²¹ Fra Bartolommeo.

Guarientis chiffrierte Liste (1748)

Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 895/8, Fol. 117 m R., 1748:

Autori mancanti nella galleria.

[Nr.]	[Name]	nomi finti
1	Giov. Bellino	Luca Krana senior La Tremouillie- re
2	An: Mantegna	Gior: Pentz ¹²²²
3	Vittore Carpaccio	Schwartz
4	Giov: Bat: Cima da Conegliano	[unleserlich durchgestrichen] Laris
5	Giov. Ant. Regillo detto Licinio Pordenone ¹²²³	Dieterich Latour
6	Jaco: Palma il Vecchio	Keren Spranger
7	Paris Bordon	Franc: Porbus
8	Giov: Barbar: da Cat: Franco ¹²²⁴	Screta
9	Fra Sebast: del Piombo	Weirman Eltzenheimer
10	Lorenzo Lotti ¹²²⁵	Peter Neff
11	Giov: Bapt. Morone ¹²²⁶	Minion
12	And: Schiavon ¹²²⁷	Thillenburg
13	Al: Buonvicino detto il Moretta da Bressa ¹²²⁸	Risthal
14	Bat: del Moro Veronese ¹²²⁹	Merian
15	Dom. Ricci detto il Brusasorci ¹²³⁰	Van der Neer
16	Giov. Contarini	Mollenar
17	R. S. da Urbino	Mengs junior
18	Piet: Perugino	Krana jun. C. Polenar
19	Fed: Barozzi ¹²³¹	Wan der Werff
20	And: Sacchi	Ostade

¹²²² Georg Pencz (um 1500–1550).

¹²²³ Pordenone.

¹²²⁴ Giorgione.

¹²²⁵ Lorenzo Lotto.

¹²²⁶ Gianbattista Moroni.

¹²²⁷ Andrea Meldolla.

¹²²⁸ Alessandro Moretto.

¹²²⁹ Battista Angolo del Moro.

¹²³⁰ Domenico Brusasorci.

¹²³¹ Federico Barocci.

21	Perin del Vaga	Gerard Dauv
22	Piet: da Cortona	Ruthard
23	Fed: Zuccari	Grefier sen.
24	Tad: Zuccari	Grefier jun.
25	Car. Maratta	Fran. Miris
26	Fran: Francia	Poelenburg
27	Inocenzo da Imola ¹²³²	Salcken
28	Bart: Raminghi detto il Bagno Cavallo ¹²³³	Hondekötter
29	Lorenzo Sabatini	Wateau
30	Orazio Sammachini	Calot Jovenet
31	Pellegrin Tibaldi	Vouet
32	Dome: Zan Pieri ¹²³⁴ [Fol. 117 m V.:]	Le Sueur
33	Dionisio Calvart ¹²³⁵	Le Moine
34	Giac: Cavedone	Brendel
35	Guido Cagniaci ¹²³⁶	Wilhelm Miris
36	Simon Cantarini	Largillere
37	Carlo Cignani	Rigaut
38	Bramantino	Terburg
39	Giov. Paolo Lomazza ¹²³⁷	Le Brun
40	Gaudenzio Ferrerio ¹²³⁸	Lancret
41	Boccacini da Cremona ¹²³⁹	Rolan Saveri
42	Giul: Campi	Coipel
43	Fran: Mazzuola detto il Parmeggianino	Mengs sen. Denner
44	Calisto da Lodi ¹²⁴⁰	Alb: Owater
45	Bramantino Luini ¹²⁴¹	Lisman
46	Giov: Bat: Trotti detto il Malosso ¹²⁴²	Brauver
47	Il cav. Fran: Cairo ¹²⁴³	Verdier

¹²³² Innocenzo Francucci.

¹²³³ Bartolomeo Ramenghi der Ältere.

¹²³⁴ Domenichino.

¹²³⁵ Denys Calvaert.

¹²³⁶ Guido Canlassi.

¹²³⁷ Giovanni Paolo Lomazzo.

¹²³⁸ Gaudenzio Ferrari.

¹²³⁹ Boccaccio Boccaccino.

¹²⁴⁰ Callisto Piazza.

¹²⁴¹ Bernardino Luini.

¹²⁴² Giovan Battista Trotti.

¹²⁴³ Francesco del Cairo.

48	Pietro Fran: Morone ¹²⁴⁴	Wolgemut
49	Daniel Crespi	Paolo Bril
50	Giov: Bat: Crespi detto il Cerano	Potter Vanlo
51	Giov: Lanfranco	Werental
52	Fra Bart: della Porta ò di S. Marco ¹²⁴⁵	Rugendas
53	Leonardo da Vinci	Brugel
54	David Ghirlandajo	Rotenhamer
55	Ridolfo Ghirlandajo	Potter
56	Gior: Vasari	Tennier
57	Angiolo Bronzino	Wauwerman
	Il quadro di Parma del Correggio ¹²⁴⁶	Silvestre

¹²⁴⁴ Pier Francesco Morazzone.

¹²⁴⁵ Fra Bartolommeo.

¹²⁴⁶ Correggio, *Die Madonna des heiligen Hieronymus*, Parma, Galleria Nazionale.

Briefe

I. Guarienti an Brühl (1748)

Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 895/8, Fol. 117 h R., 10.
August 1748, Pietro Maria Guarienti in Venedig an Heinrich Graf von Brühl:

[...] Venezia li 10. Ag.^o 1748. In questo ordinario ricevei una stimatissima lettera di suo ecc.^{mo} p.^o m.^{ro} alla qualle in l'ordinario venturo, li scriverò ossequiosamente ciò si va operando, p. il servizio di sua m.^{ta} padrona, non avendo ancora stabelito cosa alcuna, p. opere [?]. Stato sub.^o arivato a Venezia, asalito dalla gota la qualle mi à travagliato sino ad ora. Il mio viaggio da Dresda sino qui lo fato in giorni ii senza mai dormire la notte cosa che mi à causato, q.^{to} incomodo della gota. La suplico ponermi a piedi di sua ecc.^{za} e attestarli che mai mi adimenticherò del oblighi che li professo e delle mie operazioni bene conoscerà sua ecc.^{za} il mio dovere a ben servire sua maestà con tutto il spirito, e fedeltà. La prego ancora di ponermi a suoi piedi e farli sapere che molto mi sarà necesaria la lettera, p. sua maestà di Napoli p.^{ma} p. aver credito apresso la corte, e p. poter introdurmi come servo di sua maestà in ogni loco, e scoprir bene il tutto, p. servirmi a ben servire sua m.^{ta} padrona. E come questo viaggio non si può intraprendere se non, al ultimi d'ottobre p. il grande caldo [Fol. 117 h V.:] del clima, e pericoloso asai alla salute cosi verà a tempo, quando sua ecc.^{za} conoscerà chiaramente il bisogno di detta lettera. Così sarà ancor bene averne altre p. Roma p. quello potesse colà occorere, che di ciò prego lei rapresentar al regio ministro, aciò il tutto sij con il suo auterevole consentim.^{to} et alla sua prudenza rimeto ogni cosa p. favorirmi. Con altra mia lei sentirà ciò vo [?] operando, e pregandola delle qui ocluse di farle capitare a chi vano. P. non più attediarla river.^{te} li baccio le mani e mi dichiaro [...] Pietro Guarienti.

II. Guarienti an Brühl (1749)

Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/5, Fol. 1 R., 2. April 1749, Pietro Maria Guarienti in Venedig an Heinrich Graf von Brühl:

Quoique je n'aye pas eû de recevoir aucun ordre de v... excellence, je suis obligé de luy dire que j'ai fait l'acquisition du Rigaut¹²⁴⁷ en Fourli¹²⁴⁸ de la maison Contarini,¹²⁴⁹ à raison de six cents gros,¹²⁵⁰ comme j'ai eû le bonheur de le marqu... à v. e. par ma precedente. Presentement je prends la lic... de lui dire que j'ai achetté de la maison Pisani quatre tableaux,¹²⁵¹ un de François Porbus,¹²⁵² un de Spranger,¹²⁵³ un de Polidore¹²⁵⁴ ecolier de Tizien,¹²⁵⁵ et l'autre de Boniface,¹²⁵⁶ tous quatre historiés avec plusieurs figures, ils ont même quelque peu de croute, mais je les laisse tels, afin que sa m., voit qu'ils n'ont aucun mal en dedans, et je les ai payées en tout, trois cens trent cinq gros,¹²⁵⁷ y compris la provision, osant me flatter qu'un seul vaille beaucoup plus que ... j'en ai donné, mais j'ai eu beaucoup de peine pour faire ce marché au susdit prix et jusques au jour d'aujourd'huy j'ai receû du s.^r Rachel¹²⁵⁸ environ deux mille neuf cens quarante trois gros ; et à mon arrivée, sa majesté et vôtre excellence connoitront quelle attention, j'ai eû a depenser l'argent, afin qu'il soit emploïé utilement, et à des choses nécessaires pour la gallerie royale. [Fol. 1 V. :] Le Plocer¹²⁵⁹ est arrivée icy aujourd'huy, et je traiteray avec luy pour me conduire avec ma famille à Dresde, et j'espere, avec l'aide de dieu, qu'il nous y conduira sains, et où nous aurons tous l'honneur de nous jeter aux pieds de sa majesté, et de vôtre excellence, et par le premier courrier, j'aurai l'honneur de faire part a v. e. de mon depart. Cependant il me semble, ayant pris toutes les informations convenables, qu'il seroit à propos que j'allasse par Munich, pour eviter les droits, et gabelles excessives de Vienne, et pour faire un mauvais usage du passeport, dont il a plû à v. e. de me favoriser, je n'en dis pas davantage à v. e. de peur de l'ennuyer, la suppliant seulement de permettre que je prenne la liberté de me jeter aux pieds de sa majesté mon maitre et mon souverain, / j'ai l'honneur d'être avec un très profond respect / de votre excellence / à Venise le 2 avril 1749 / le très humble, très obéissant et très soumis serviteur / Pietro Guarienti.

¹²⁴⁷ = Carlo Cignani.

¹²⁴⁸ = Venedig.

¹²⁴⁹ Venezianische Adelsfamilie Contarini di San Paolo.

¹²⁵⁰ = Zechinen.

¹²⁵¹ Venezianische Adelsfamilie Pisani di Santo Stefano.

¹²⁵² = Paris Bordone, Gal.-Nr. 205.

¹²⁵³ = Palma Vecchio, Gal.-Nr. 210.

¹²⁵⁴ Vermutlich Rocco Marconi, *Die Ehebrecherin vor Christus*, Vorrat C44, 1861 verkauft. Vgl. Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 42 V., Inv.-Nr. 439.

¹²⁵⁵ Tizian.

¹²⁵⁶ Bonifazio Veronese, Gal.-Nr. 212.

¹²⁵⁷ = Zechinen.

¹²⁵⁸ Johann Thomas Rachel.

¹²⁵⁹ Johann Plotzer, Transporteur. Siehe auch unten Brief III.

III. Guarienti an Brühl (1749)

Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/5, Fol. 2 R., 16. April 1749, Pietro Maria Guarienti in Venedig an Heinrich Graf von Brühl:

Excellence / toutes les diligences que j'ai fites pour obéir aux ordres de sa majesté et à ceux de vôtre excellence pou avoir l'honneur de m'aller jetter aux pieds de mon souverain, et à ceux de vôtre excellence et me rendre à Dresde, pour la foire [?], il ne m'en est été possible de partir avant samedy 19.^e coura... tant par raport aux mauvais tems, et pluies continuelles qui ont gatées tous les chemins, que parceque Plocer a été obligé d'aller à Padouë pour y acheter des chevaux, il est bien vray que si je n'avois pas eû ma famille, je serois party sans perte de tems, aussi-tôt que vôtre excellence me l'ordonnoit malgré tout le mauvais tems, pour prouver à la majesté et à votre excellence, l'empressement que j'ai pour le service de mon souverain, de sorte que j'i resolu de partir samedy, s'il plait à dieu, et de continuer mon voiage par Munich, à cause qu'on m'a assuré qu'en allant par Vienne, on voudroit visiter et deballer le tout, ce qui pourroit souffrir, äi... [Fol. 2. V. :] fait tout ce que j'ai pô pour le bien emballer, et que rien ne patisse, ainsy je prens la liberté de dire à vôtre excellence que je ne perdray point de tems en voïage pour tacher de me rendre, s'il le peut, à Dresde pour la fin de la foire, mais au cas, qu'il ne me fut pas possible, j'irai d'abord où sa majesté et vôtre excellence seront pour rendre compte de tout mon procede, je prens la liberté de me jetter aux pieds de sa majesté mon souverain, et à ceux de vôtre excellence, dont j'implore toujours la protection / j'ai l'honneur d'être avec une profonde soumission / de vôtre excellence / à Venise ce 16.^e avril 1749 / le tres humble, tres obeïssant, et tres respectueux serviteur / Pietro Guarienti.

IV. Guarienti an Brühl (1747)

Dresden, Hauptstaatsarchiv, Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 3266/4, Fol. 352, 21. Oktober 1747, Guarienti in Dresden an Brühl auf Hubertusburg.¹²⁶⁰

Eccellenza,

Dalli graziosissimi ordini di vostra eccellenza, intendo, come debba portarmi a Praga, per ben esaminare la con saputa galleria, cose ch'eseguirò con la maggior esattezza che mi sarà possibile, secondo al mio dovere; e con l'istessa occasione visiterò, tutto quello vi sarà di buono nella città, per poterne a suo tempo darne ragguaglio a v.^a e.^{za}.

Parlai con il signor Gialdi per accordare il giorno della partenza, il quale mi diede in risposta, come li sarebbe necessario avere da v.^a e.^{za} una lettera del tenore del qui annesso biglietto. Come pure prego v.^a e.^{za} di permettermi che io possi prendere il passaporto per Vienna sotto nome di Giovanni Peretti, anagramma del mio nome, e ciò mi dà a credere, acìò niuno penetri ove vada, ne il proprio nome de chi parte.

Condurrò meco il Bertoldi, essendo egli un giovane che me ne posso intieramente fidare, il quale ancora mi servirà per interprete di quel, che doverò fare. Ne mai m'inpegnerò in cosa veruna, se prima v.^a e.^{za} non ne sarà intieramente informata. Come pure supplico v.^a e.^{za} volermi far contare qualche denaro, trovandomene alquanto privo, e col più profondo ossequio m'inchino, e mi protesto

umiliss.^{mo} devot.^{mo} et oseq.^{mo} servitore Pietro Guarienti

Dresda, 21 8^{bre} 1747

¹²⁶⁰ Vgl. Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 1, Heft 6, Fol. 15 R.–V.

V. Crespi an Brühl (1750)

Dresden, Hauptstaatsarchiv, Dresden, Hauptstaatsarchiv, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 380/5, Fol. 27 V., 6. Oktober 1750, Luigi Crespi in Bologna an Heinrich Graf von Brühl:

Siccome poi ricevo con la dovuta venerazione l'altro onore, che la m.^a sua si degna parteciparmi, nel richiesto mio debolissimo sentimento sopra il quadro di s.^a Cecilia acquistato qui dal sig.^r Guarienti da un nostro cittadino, così mo do l'onore di rappresentargli sinceramente, esser ella una bella copia del suo originale di Raffaello, dipinta con molta diligenza, ed attenzione minuta da Dionigi Fiammingo; mà alquanto caricata dal tempo nelle tinte, nelle quali, a dir vero, il suo originale, da me pur veduto, sono pochi giorni, non è così caricato; e però essere | [Fol. 28 R.:] copia, che merita qualche estimazione, sì per la diligenza con cui è elaborata, sì per il maestro, che l'ha dipinta, e finalm. per lo stato deplorabile, in cui si v'è riducendo l'originale, screpolato in più parti, in varie altre ritoccato, ed in molte altre cascante; nella compra di tal quadro io non ebbi mano, avendolo saputo solam. quando ne fù fatto l'acquisto, e soltanto essendomi dato l'onore di fargli acquistare le due belle tavole di Ercole da Ferrara, e regalatagli l'altra raris.^a dell'Assunzione di Andrea Mantegna.

Riedels und Guarientis Inventuren (1749)

Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 29, Heft 2 (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. Ia, Nr. 1), Fol. 1 R.:

[I.] Unterthänigste Anfragen wegen Fertigung des neuen Inventarii über die kgl. Bilder-Gallerie.

- 1.^o Ob ausser denen bey den Inspectoribus Riedeln und Guarienti noch sonst jemand dieser Inventur beywohnen solle?
- 2.^o In was für Ordnung solche geschehen solle? Ob Classen zu machen als gute, mittlere u. schlechte, ob nach deren Nationen als italienische, französische, niederländische, teutsche, vermischte Maitre.
- 3.^o Wird 1. die Höhe, 2. die Breite, 3. der Meister, 4. Original oder Copie iedem Stück anzugeben seyn.
- 4.^{to} Ob ausser denen auf der Gallerie würcklich befindlichen Schildereyen auch diejenigen mit ins Inventarium zu bringen so 1. in denen Zimmern auf dem Schlosse 2. in anderen kgl. Schlössern 3. nach Warschau kommen 4. in ins Holländ. Palais gesezet und 5. nach Hubertusburg destinirt sind. [Fol. 1 V.:]
- 5.^{to} Werden alle diese Stücken neu zu numeriren seyn, und solche nach deren Nummern einzutragen, und hernach desto leichter zu finden.
- 6.^{to} Zum Grunde des neuen Inventarii würde die A.^o 1742 gehaltene Revisio der kgl. Bilder-Gallerie zu legen und wegen accurater Fertigung des neuen nöthig seyn,
- 7.^{to} Alle Einlieferzeddel u. Rechnungen von denen nach solchen Revision und den zu gekommenen zu produciren.

II. Wegen Fertigung des neuen Inventarium über die kgl. Antiquen u. modernen Statuen und andren im Grossen Garten.

- 1.^o Ob ausser dem Vize-Inspectors Cronawetter noch sonst iemand diese Inventur beywohnen solle?

...

Dresden, den 19. Juny 1749

Promemoria über die Inventur (1749)

Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 29, Heft 2, Fol. 1 V.:¹²⁶¹

Pro memoria

Eu. Exz. haben befohlen, dass ich über beyliegende Anfragen wegen den vorsehenden Verfertigung deren [Fol. 2 R.:]

Inventariorum bey der kgl. Bilder-Gallerie und Antiquen Statuen meine Gedanken eröffnen soll. In gehorsamter Befolgung dessen will hiemit unmassgeblich dasjenige, so mir dabey eingefallen, in geziemenden Respect hersezen.

I. Wegen der kgl. Bilder-Gallerie

1. wird nöthig seyn, dass die gesamten in der Gallerie vorhandenen Bilder von neuem nummeriert werden.
2. Hiernach wären die Bilder nach ihren Nummern nur ordentlich ohne weitere Umstände bloss mit Benennung des Autoris, der Vorstellung u. der Höhe u. Breite auf zu notiren, und also ein gewöhnliches Inventarium über die Schildereyen zu verfertigen.
3. Woferne es nun Sr. kgl. Majt. gefalle sollte, den Catalogum, so hiernebst über die ganze Gallerie nach gehaltener Inventur zu machen ist, nach deren Nationen eintheilen zu lassen, welches des Nachschlagens halber sehr bequem seyn würde, so müsste man jede Nation, der [Fol. 2 V.:] Continuation wegen, besonders nummerieren, nur also auch in der Inventur nach solchen Nationen capitelweise procediren. Auf dem Bilde aber selbst könnte die Nation durch einen Buchstaben bemercket, u. solchen Buchstabe allemahl bey der Nummer gesezet werden.“
Deren Nationen oder deren Capitel wären 5.
 - 1) Die itallienischen Schildereyen könnten mit J bezeichnet werden. Nota. Zum italienischen werden auch die spanischen gerechnet.
 - 2) Die französischen Schildereyen würden mit F marquiret.
 - 3) Die niederländischen u. englischen mit einem N.
 - 4) Die deutschen, wozu auch die nordischen Länder gehören mit einem D und
 - 5) Die Ungewissen, die unter keine von denen obigen Classen zu bringen, wäre mit einem A.
4. In dem Real-Catalogo, welcher nach gehaltener Inventur über die ganze Gallerie zu verfertigen ist, würden die Schildereyen eingetragen nach deren Schülern mit Benennung des Mahlers, Beschreibung des Bildes, [Fol. 3 R.:] Anführung derer Umstände, wo es hergekommen, oder was sonst damit vorgegangen ist, und endlich mit einer Erklärung von der Güte u. Vortrefflichkeit des Stückes, wozu auch die Höhe u. Breite, wie auch di N^o im Inventario zu setzen wäre.
5. Und also könnte der Catalogus mehrerer Bequemlichkeit halber in Columnen etwa wie folgt eingetheilet werden:

¹²⁶¹ Ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. Ia, Nr. 1, Kriegsverlust

6. in welcher Sprache der Catalogus zu verfertigen sey, solches würden Ihro kgl. Maj. allergnädigst auszubefehlen haben.
 7. Desgleichen wer bey der Inventur seyn sollte, welches allem Vermuthen nach die jezigen Inspectores wären.
 8. Bey Verfertigung des Real-Catalogi hingegen könnte es nicht schaden, wenn über eines oder das andere bissweilen auch andere Kenner befragt würden. Ein Mensch kann unmöglich alles wissen, und diesen oder jenen sind Umstände von einem Bilde bekannt, worden ein [Fol. 3 V.:] anderer nichts weiss. Non omnia possumus omnes.
 9. Über diejenigen anderen, die nicht in der kgl. Gallerie zu Dressden, sondern an verschiedenen anderen Orten, als in den kgl. Zimmern, im Holländischen und Türkischen Palais, in Hubertusburg, in Morizburg, oder sonsten wo sind, müsste unmassgeblich über jeden Orte ein apartes Inventarium gefertigt u. solches demjenigen, der die Aufsicht über den Ort hat in Abschrift gegeben werden. Den Nahmen einer Gallerie wird ohne Zweifel die königliche zu Dressden vorzugsweise verdienen.
 10. Da ber Ihre kgl. Majt. ein besonderes Cabinet vor sich von dessen kleinen Stücken errichten, so ist es allerdings der Mühre werth, dass man über diess Cabinet nicht nur ein Inventarium, sondern auch ein Real-Catalogum, so gut wie über die Gallerie verfertige.
 11. Diejenigen Inventaria u. sonderlich die 1742 gehaltene [Fol. 4 R.:] Revision kan bey dem neuen Inventario mit zu Hülffe genommen werden. Es sind die alten Inventaria und desto weniger zu verwerffen, weil man zuweilen aus dessen selbigen einige besondere Umstände von einem Bilde sehen kan.
 12. Die Lieferzetteln u. Rechnungen gehören eigentlich zur kgl. Chatouille, und dependiret es von höherem Ordre ob solche zum Inventario mit genommen werden sollen, wobey zu überlegen, ob es rathsam sey, dass jedermann wisse, wie viel diess oder jenes Stück koste.
- II. Wegen der kgl. Antiquen und Statuen.
1. Da S. kgl. Maj. Erstensbenanntem die hohe Gnade erzeiget, u. ihn zum Inspector der Antiquen ernennet, so ist seine Schuldigkeit nach geschעהner Inventur vor die Verfertigung eines guten Catalogi zu sorgen.
- ...
4. Folglich überlässt man höherer Disposition ob nicht möglich, die besten Sachen wenigsten wieder in das grosse Palaius im Garten zu placiren, woraus selbige der kgl. Festivitäten [Fol. 4 V.:] halber geschafft worden.
- ...

Dressden den 9. Aug. 1749

Guarienti über Kennerschaft (1753)

Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*, unpaginierte Einleitung:

Al lettore

Pietro Guarienti.

Coll'attenta continua osservazione negli anni addietro da fatta delle innumerabili opere di pittura, che nel lungo corso de' varj miei viaggi alla mia vista si offerse, avendo scoperto, che di molti professori di quella mobilissima arte sì antichi, che moderni dal p. f. Pellegrino Antonio Orlandi nel suo *Abecedario pittorico*¹²⁶² non s'era fatta menzione; lungi dall'imputargli a colpa, o difetto simil mancanza, dopo serie giudiziose riflessioni dalla sperienza avvalorate mi sono accorto, che di tutti i pittori, e sono in gran numero, esatte notizie non ponno aversi, se non da quelli, che da diletto e curiosità mossi, e d'intendimento forniti, per varie ragioni scorrendo, quanto loro vien fatto di qua, e là vedere, minutamente osservando, lumi ed informazioni rintracciano, e quanto con industrie ricerche raccolgono, a registrare diligentemente si applicano. Or questa, per quanto da me si è potuto, attenta ricerca avendo io fatto nel tempo dei lunghi miei giri per le colte città, e provincie d'Europa; e trovandomi d'avere rinvenuto assaissimi, i nomi de' quali, ad onta del loro merito, erano ingiustamente lasciati giacere nell'oscurità, e nell'oblio; ho pensato di trarli alla luce, e tramandarne a' posteri l'onorata memoria, e con ciò far cosa, al pubblico qualche utilità e piacere, ed a me qualche lode ne provenisse.

L'orme adunque del benemerito Orlandi seguendo, oltre aver inserito nell'*Abecedario* i nomi di tanti valenti uomini a suoi luoghi disposti, ed averne accennato i paesi, ed i tempi, ne' quali fiorirono; dell'abilità, del carattere, del valore di ciascheduno di essi ho fatto parola, dandone quel giudizio, che spogliato d'ogni passione, al vero merito di ognuno unicamente si convenisse. Ma perché ad alcuno potrà parere, ch'io con troppa imprudenza, e forse anche temerità lo scabroso e difficile uffizio di giudice arrogato mi sia, al quale, oltre la cognizione de' precetti dell'arte, un'acutissima vista, un'assai fino discernimento, una perfetta conoscenza de' molti caratteri, e delle varie particolari maniere richiedesi; non sarà fuor di proposito, che degli studj da me assai per tempo incominciati, e fino a quest'or continuati, e degli altri mezzi dalla lunga pratica, e dalla costante indefessa applicazione somministratimi, i quali alla pretesa necessaria intelligenza, la dio mercé, mi condussero, brevemente ragioni.

Rimasto di undici anni privo dei miei genitori, ebbi i primi rudimenti di pittura in Verona da Biagio Falcieri, che aveva nome di buon pittore, sotto la disciplina del quale stetti tre anni; indi volenteroso di fare maggiori progressi, portatomi a Bologna col favore del [S. I.] s.^f marchese Albergati,¹²⁶³ passai alla scuola del tanto celebre Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo, maestro veramente insigne di questo secolo, presso del quale fermatomi sette anni continui, cercai di profittare non tanto degli insegnamenti di lui, quan-

¹²⁶² Letzte Ausgabe vor derjenigen Guarientis: Orlandi 1733 [1704] *Abecedario*.

¹²⁶³ Markgraf Luigi Albergati Capacelli.

to del comodo delle diverse scuole, e molto più delle rare pitture, che sono di singolare ornamento a quell'illustre città.

Con tali principj, e col continuo esercizio del disegnare, e de dipingere andando innanzi, mi posi in cuore d'applicarmi con tutto l'impegno a divenire un esperto conoscitore de' maestri sì moderni, che antichi; al qual fine cominciai a contemplare, e con attenta cura ad esaminare le opere de' pittori più celebri, le quali, per essere in pubblico esposte, quanto frequentemente mi tornava comodo, io poteva a mio agio rivedere, osservare, e farvi sopra quelle considerazioni, le quali aggiunte a qualunque altra immaginabile diligenza da me non tralasciata, l'acquisto di quella cognizione, che io m'era prefissa, agevolar mi potessero. Né contento della sola visuale, benché attenta, osservazione e disamina, un qualche pezzo di ciascun autore copiai, perché il preciso carattere, onde un artefice dall'altro distinguesi, fitto in mente mi rimanesse, e quella propria particolare maniera mi si rendesse più familiare.

Indi venutami vaghezza di rimirare cogli occhi proprj le rare pitture, le quali o per fama, o per notizie ne' libri stampati lasciateci, in questo o quel luogo trovarsi io sapeva; non v'è città, terra, o castello in Italia, in cui qualche bell'opera di rinomato pittore vi fosse, che io visitato non abbia; ivi più lungo dimora facendo, dove il numero di tali pitture fosse maggiore. Quivi sopra i varj modi fra sé dissimili di dipingere studio facendo, le varie guise di disegnare, di lumeggiare, di colorire, di ombreggiare, di panneggiare accuratamente notava; e richiamandomi alla memoria altre opere degli stessi autori altrove vedute, se fra quelle e queste qualche differenza vi fosse, di scorgere m'industriava; e dalla più forte, o più languida maniera, qual prima, qual dopo, ed in quale età dell'autore ciascuna di esse fosse stata prodotta, non senza fondamento mi lusingava di poter francamente asserire. Con ciò le prime, le seconde, e le ultime maniere di ciascun valente pittore arrivai a conoscere, e quando la forza, il brio, l'energia in essi accresciuta, o scemata si fosse; essendo per lo più avvenuto, che nelle ultime opere di quei pittori, che ad un'età avanzata pervennero, la primiera grazia, la maestà, la robustezza, l'espressione, la franca e maestrevole condotta in darno si cerchi. A tutto questo aggiunsi la lettura di tutti quei libri, che di pittura trattano, e le vite de' pittori descrivono, e la speculazione de' disegni de' maestri più accreditati e corretti, e delle stampe originali; cose tutte, che di un sensibilissimo ajuto mi furono nell'intrapreso cammino. A termine del quale mi lusingherebbe esser giunto la da me non meritata pubblica acclamazione avuta nelle celebre Clementina Bolognese Accademia sino dall'anno 1725. se misurato me [S. II:] stesso, e conosciuto quel che non sono, attribuir non dovessi a generosità de' signori accademici quello, che, mercé loro, ho la gloria di comparire.

Or questo studio con tanta assiduità e premura da me coltivato, un tal diletto recavami, che d'ogni mia attenzione e fatica m'avrebbe abbondantemente ricompensato, se nuovi inciampi non si fossero attraversati, e nuove difficoltà non mi avessero obbligato a far nuovi studj.

Il dover talor dire il suo sentimento circa a molte opere nelle gallerie, e case risposte, le quali per essere fatte sulla maniera di questo, o di quel maestro non s'incontrino, e né da' libri, né dagli archivj, né da private memorie lume alcun ci si porga, è un'assai malagevole impresa, e da non riuscirne con onore, se non da quelli, che una pratica cognizione abbian fatto, come ho fatto io, ed un esatto catalogo formato si abbiano non solo de'

maestri capi delle scuole, ma di quegli scolari ancora, che maggiore spirito ed abilità dimostrarono, ed i loro rispettivi maestri più da presso seguirono, fedelmente e felicemente imitandogli. Difficoltà però maggiore dell'accennata si è quella di scoprire le male arti, gl'inganni, le frodi di alcuni pessimi uomini, i quali alla borsa tirando de' poco intendenti, e troppo creduli compratori, oltre a mille altri artifizj, arrivano a far comparire per opere di molti anni quelle, che sono o fatte da loro, o da poco tempo, imitatrici di qualche antica maniera. A guardarmi da queste insidiose arti con tutta la serietà m'applicai, e dopo molto tempo ebbi la sorte di penetrare gli arcani, e sapere precisamente quali cose a tal pravo fine usassero; onde assai facile poi mi fu nelle occasioni di dispute e contese i veri originali da' supposti, i vergini da' fatturati distinguere; e con un mio specifico, buttato a terra tutto il contraffatto e fittizio, facendo apparir la pittura quale da prima ella fu, svergognare e confondere gl'impostori.

Or veggasi un poco, qual caso debba farsi del giudizio dato sopra certi quadri da quei professori avvegnaché abili, e valenti, i quali in nulla più che nel maneggiare il pennello esercitati si siano; potrà bensì da essi riconoscersi l'originalità in un quadro dalla franchezza e maestria, con cui sarà dipinto; ma non potrà da essi senza il soccorso delle sopradivisate cognizioni e avvertenze accertarsi il tempo, la mano, e le altre individuali necessarie particolarità, specialmente se di autori da essi non mai veduti, e solo noti di nome si tratti. Dal che ne siegue, che poca o niuna fede meritano quelle giurate autentiche, che alcuni di essi osano stendere, affine di raccomandare questa o quell'opera, la quale qualora cada sotto l'occhio di esperto conoscitore, e per quella ch'è si rilevi, la loro poca pratica, e corta intelligenza si scopre. Ma vi è ancor di peggio: una certa razza di gente poco onesta, e al guadagno anche illecito unicamente intesa, coll'onorato titolo di sensali un vergognoso commercio [S. III:] di quadri facendo, co' nomi più illustri, e famosi battezza quelli, che ha per le mani, e le supposte sue merci accredita con ideate relazioni, e menzogne. Or da questo indebito perniciosissimo traffico qual grave pregiudizio e disonore ne venga a' buoni ed onesti professori, ed intendenti di questa pregiatissima arte; quale sfregio, e danno si rechi alle raccolte, e gallerie, ognuno facilmente da sé, anche senza le mie parole, comprende; mentre chi una volta da costoro è stato ingannato, nuovi inganni sempre temendo, anche agli uomini dabbene, e leali di credere non si arrischia; e viensi a scemare il pregio di quelle belle originali opere, che nelle gallerie con tanta gelosia conservansi, qualora possa mettersi in dubbio la loro originalità col confronto di altre consimili. Nel qual proposito moltissimi casi potrei io addurre, a me noti, della sfacciata temerità di costoro, i quali abusandosi dell'altrui buona fede, e semplicità, i poco intendenti nelle tesse reti fanno cadere, vendendo loro il bianco pel nero; ma, oltre che ciò un dispiacere sensibilissimo cagionerebbe a moltissimi, i quali da costoro delusi, si credono di possedere le cose più rare; non essendo cosa, che all'istituto mio si convenga, né da sbrigarsene in breve, mi astengo dal farlo; tanto più che l'età mia non mi consente di entrare in questo odioso aringo, e sol mi permette di tacitamente fra me deplorare l'altrui cecità, e l'infelice stato, cui la nobile, e bella professione trovasi omai miseramente ridotta.

A quello dunque, che di questo discorso è l'unico scopo, tornando, dico che la pratica cognizione de' caratteri e maniere de' grandi maestri non è cosa da tutti, e neppur di quelli, che nella pittura con lode si esercitano; ch'essendo questo uno studio a parte, al fondamento del disegno, e dell'esercizio, è d'uopo unire e diligenze, e viaggi, e fatiche, ed

osservazioni, e confronti; e che per dare un vero aggiustato giudizio è necessario un lungo e serio esame di tutte le parti, delle circostanze, degli amminicoli, non omette le debite riflessioni circa il tempo, che ha il colore, e se la pittura sia sul rame, sulla tavola, oppure sulla tela. Ma forse alcun mi dirà, che si può dare una copia fatta in tempo dell'autore, la quale abbia la patina, che all'età corrisponda, e la maniera di quel maestro, e fatta sia da altro perito maestro, anche col ritocco in qualche parte di quello stesso, che fece prima l'originale; e in questo caso come distinguerla, come riconoscerla? Confesso il vero, che in questo scabrosa è la prova, ed assai difficile il discernimento; contuttociò non è impossibile lo scoprimento, qualora il bravo intendente apra bene gli occhi, e consideri l'opera più nelle accessorie, che nelle cose principali; mentre certamente chi copia usa maggiore attenzione a ricopiare le teste, le mani, i piedi, ed è men diligente nel resto, e questa ineguale minor diligenza nelle parti meno importanti può dar qualche lume a scoprire il vero; poi le pennellate del copiatore, siasi da esso usata quanta diligenza si vuole, non saranno [S. IV:] mai con quella franchezza buttate, con cui le butta il maestro, il quale non essendo obbligato ad imitare, da sé le butta dal forte suo estro, e dal proprio sapere condotto; e così al suo luogo leggiere, franche, vergini, lucide, e naturali rimangono; laddove quelle dell'altro un poco stentate, stiracchiate, e peste appariscono: al che si aggiunga, che il copiatore, benché con tutto lo sforzo d'imitare perfettamente s'ingegni, negli accessorj non può a meno di non cadere nel proprio carattere.

Veggonsi ancora certe copie di eccellenti professori fatte (e di queste io ne ho vedute parecchie, come quelle fatte dai Caracci, da Guido, da Benvenuto da Garofalo, da Andrea del Sarto, dal Bronzino, da Paolo Veronese, e sono mentovate dal Vasari, dal Malvasia, e da altri, che della pittura trattarono) con tale esattezza, e perfezione eseguite, che gli stessi maestri ingannaronsi nel crederle i proprj parti: or queste certamente apprezzare debbonsi quanto gli originali medesimi, tanto più che in esse con occhio critico esaminate corretti ravvisansi quei piccoli difettucci, che negli originali si trovano; ciò non ostante il bravo intendente la copia anche eccellentemente fatta il proprio particolare carattere carattere di chi l'ha fatta da chi ha buon occhio necessariamente si scorge. Ma questo buon occhio non si acquista se non dopo infinite osservazioni, diligenze, e fatiche.

Più facilmente può trar nell'inganno una copia da prima mediocrementemente fatta, e poi passata per mano di certi pittori, i quali ogni loro cura ed applicazione vi pongono nel falsificare i caratteri: mentre questi con somma attenzione ricoprendo, secondo il bisogno, certe parti o trascurate, o imperfette, con certe botte franche ritoccando lo stentato ed il languido, correggendo il disegno, e la gradazione ed armonio de' colori introducendovi, talmente simile all'originale la rendono, che e per la patina antica assembla, e l'acuta vista degli stessi professori delude.

Ed oh piacesse al cielo, che non abbondassero le gallerie di simili pasticci, i quali certamente non potranno giammai rilevarsi per tali se non da quelli, che consapevoli e pratici di cotai modi furbeschi, ed artifizj, e ricercati del loro sentimento e giudizio, per le leggi dell'onestà si crederanno obbligati a svelare apertamente la verità.

Da tutto ciò chiaramente apparisce la necessità di fare tutti i sopra accennati studj indispensabilmente a chiunque voglia saper conoscere, e giudicare delle pitture, e che io non a caso, ma da buone ragioni, e dall'esperienza ammaestrato ragiono. Il Baldinucci scrittore moderno della pittura in una lettera scritta al marchese Capponi luogotenente

dell'Accademia del Disegno in Firenze, e stampata in Roma nel 1685. [S. V:] se alcuni quesiti intorno alla pratica perizia di conoscere perfettamente le pitture, e ciò che ricercasi per distinguere dagli originali le copie; ma a' quesiti poi non risponde, e le difficoltà non appiana, che nel giudicare s'incontrano: il che non so io se egli abbia fatto per non divulgare gli arcani dell'arte, oppure perché non essendo molto frequenti in quel tempo gli artifizi e gli inganni, non abbia creduto assolutamente necessario il farne avvertiti i lettori. Comunque siasi, dottamente egli e saviamente scrisse, ma meno assai di quel che conveniva si estese, e lasciò che desiderare; non vendo fatta parole de' mezzi, che alla scienza di distinguere e ben giudicare delle pitture conducono. Ora il mio sentimento si è, che per arrivarci è di mestieri premettere lo studio del disegno e delle sue parti sì in teorica, che in pratica; essere informato delle leggi del chiaroscuro; intendersi della maggiore o minore freschezza di colore, e del tocco più o meno leggiere; sapere i varj precetti, de' quali deve esser inteso chi o istorie, o favole, o animali, o paesaggi a rappresentare si applica; e così dire delle altre parti tutte, che l'arte della pittura costituiscono: che con la lunga visuale osservazione deesi avere una costante e certa pratica delle maniere adoperate da' maestri nella gioventù, virilità, e vecchiaja, e de' tempi, ne' quali ora più ora meno con furore, con estro, con brio, con freschezza hanno operato; mentre non deesi fare acquisto di pitture per il solo nome degli autori, che portano in fronte, né per la fama, che di esse si è sparsa; ma per la loro intrinseca particolare rarità e bellezza: che finalmente deonsi leggere le opere, che di pittura trattano e de' pittori, dalle quali in qual tempo ciascun autore fiorisse, ed in qual scuola sia stato allevato, si apprende; come pure i trattati di simmetria, di prospettiva, di architettura, senza l'ajuto delle quali scienze, siccome non può formarsi un buon quadro, così non può darsene un netto giudizio.

Ma di questo non più, parendomi di averne a sufficienza parlato; e restandomi a dir qualche cosa intorno alle notizie da me nuovamente inserite in quest'opera: nella quale se qualche pittore mentovato si fosse, che di poco merito apparisse; ciò si è fatto, perché ragione voleva, che ciascuno indistintamente della propria lode, al suo merito proporzionata, defraudato non fosse, ed il buon animo, e l'intenzione di quelli si palesasse, i quali per fare grandi progressi, e divenire eccellenti, indefessamente si affaticarono, avvegnaché loro di raggiungere la desiata perfezione venisse conteso: oltrediché la poco felice riuscita degli artefici mediocri, che non sono pochi, fa più chiaramente risplendere il pregio, e l'eccellenza di quelli, ch'ebbero un tempo la sorte di essere i ristoratori della pittura, e di quei, che successivamente salire la fecero al più alto grado di stima, e di gloria. Di questi grandi uomini, che per far risorgere, coltivare, promuovere la bell'arte cotanto si affaticarono, [S. VI:] à lungo è stato scritto da Plinio, dal Junio, dal Vasari, dall'Adriani, dal Dati, dal Ridolfi,¹²⁶⁴ i quali autori eziandio l'età alla nobile professione o favorevoli, o avverse descrissero. Queste mie poche giunte il secolo per la pittura fortunatissimo, ed i tempi posteriori riguardano, nelle quali quanto m'è avvenuto di vedere nell'Italia, nella Germania, nelle Spagne, ed in Inghilterra, ho accuratamente notato; il che certamente unito alla lettura de' più accreditati maestri alla prativa mia cognizione non poco influì. Benché, a vero dire, niente più contribuì ad accrescere, e rassodare la per l'innanzi debole, e incerta mia cognizione, quanto la continua vista, e speculazione della celebre e doviziosa galleria di sua

¹²⁶⁴ Plinius 1975–1994 *Naturkunde*. Junius 1637 *Pictura*. Vasari 1906 [1568] *Vite*. Adriani 1583 *Storia*. Dati 1667 *Vite*. Ridolfi 1648 *Maraviglie*. Ridolfi 1648 *Maraviglie*.

maestà il re di Polonia, delle più insigni opere de' più eccellenti maestri fornita, cui per clementissimo dono di quel sovrano ho l'onore di soprintendere. Ora queste per la loro rarità, e sorprendente bellezza rinomatissime opere, le quali meriterebbero, che tutto il mondo buon occhio avesse per gustarne i pregi, e le grazie, ed il comodo avesse di vagheggiarle, ho io a suoi luoghi con distinzione notate, con che all'altrui curiosità, per quando da me si è potuto, ho avuto in animo di soddisfare. Questa particolar diligenza, a solo oggetto di dilettae il lettore usata, siccome non potrà non piacere, così voglio sperare, che con qualche gradimento sia accolto il restante, che a sempre maggior gloria dell'incomparabile arte della pittura di raccogliere ho divisato. Vivi felice.

Die Hubertusburger Gemäldegalerie (1755)

Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 22, Heft 3, Fol. 4V.–6 R. (ehemals Dresden, Hauptstaatsarchiv, Cap. VIIa, Nr. 13, Kriegsverlust):

Königl. Bilder-Galerie zu Hubertusburg betr. 1755. Verzeichnis dererjenigen Schildereyen, so aus dem Vorrath der königl. Bilder-Galerie zu Dresden zu Errichtung einer Gallerie in Hubertusburg genommen, und von da dahin geschaffet worden, ingleichen derer welche sich vorher schon daselbst befunden haben: Anno 1755.

- 3320 Copie nach And. Sacchi, *Noa schlafend mit seinen Söhnen*, gantze Figuren auf Leinwand.
- 4252 Jean Boulogne, *Jephta wie sie ihren Vater entgegengehet*, gantze Figuren L.
Viele Kopien.
- 3537 N. le Sueur, *Salomon wie er von Gott Weissheit erhält*, gantze Fig. auf L. [Fol. 5 R.:]
- 3802 [Monogramm] IS, *Brustbild einer alten Frauenperson mit einem Peltz-Umhange*, auf L.
- 4339 Schumann, *Ein Wildprethshändler*, Kniest. auf Kupfer.
- 1821 Nach Teniers, *Ein holländisch Bauern-Kirchweihfest*, auf Kupfer (befindet sich wiederum bey der Gallerie in Dressden).
- 2700 P. Verelst, *Ein Bauer, welcher eine Toback-Pfeife in der Hand hält*, Kniest. auf Leinw. (desgleichen)
- 781 B. Strudel, *Judicium Paradis*, gantze Fig. auf L.
- 3737 Tiepolo, *Die Verschwendung der Cleopatra*, gantze Figuren auf Leinwand.
- 442 G. Hoët, *Achilles in Frauens-Kleidern*, welcher vom Ulysse erkannt wird, auf L.
- 785 B. Strudel, *Ein Satyr, welcher eine Frauens-Person raubet*, gantze Figuren auf L.
- 2634 Verhout, *Eine Dame an einer Toilette sitzend*, gantze Figuren, auf L.
- 2247 Daniel Saiter, *Diana u. Endymion*, gantze Fig.
- 3818 Amiconi, *Eine Landschaftt, worauf Meleager u. Attalanta*, gantze Fig. auf L.
- 3820 Pittoni, *Der General des Antiochi, wie er aus dem Tempel zu Jerusalem die Gefässe heraustragen lässt*, gantze Figuren.
- 3816 Francesco Zuccarelli, *Eine Landschaft mit verschiedenen Gebäuden*, auf L.
- 1817 Derselbe, *Eine dergl., auf der Seite Bacchus*. [Fol. 5 V.:]

- 1798 Sylvestre, *Ihro Majt. Augustus III. König von Pohlen, als Cron-Printz zu Pferde* (befindet sich wiederum bey der Gallerie in Dressden).
- 669 van Stehen, *Eine Frauens-Person, welche einem Kinde zu Essen reicht*, Kniest. a. Holz (desgleichen).
- 3119 Nach Wouwerman, *Eine Landschaft*, a. L. (desgleichen).
- 43 Theodorus Babieri, *Bacchanale*, gantze Figuren auf L.
- 4239 Lingelbach, *Ein Seehafen*, auf L.
- 3819 Piazzetta, *Die Abfahrth zu Schiffe des Reguli*, auf L.
- 3821 Tiepolo, *Julius Caesar, von verschiedenen Soldaten begleitet*, gantze Figuren auf L.
- 1797 Sylvestre, *Ihro Mait. Augusts III. König von Pohlen zu Pferde*, auf L. (befindet sich wiederum bey der Gallerie in Dressden).
- 3192 Nach Rembrant, *Brustbild einer Manns-Person*, auf Holz.
- ... Nach Correggio, Copie v. Dietricy, *die kl. Magdalena* (befindet sich wiederum bey der Gallerie in Dressden). [Fol. 6 R.:]

Zum Verkauf sind in Summa

190 Stk.

Summa (der Bilder)

221 Stück.

Hiervon gehen ab, welche sich wiederum bey der Gallerie in Dressden befinden

14 Stück.

Ferner sind aus hiesigem Vorrath derer königl. Schildereyen unterm 8. Martii 1738 folgende Stück auf allergnädigsten hohen Befehl an den Oberlandbaumeister Knöfel verabfolget u. nach Hubertusburg gebracht worden: hauptsächlich mythologische Szenen von Sylvestre (wahrscheinlich als Sopraporten).

Summa 11 Stück.

Übrigens haben sich folgende Schildereyen, welche von dem Schlosse Pretsch vormahls nach Hubertusburg gebracht worden, daselbst befunden: ...

Sa: 70 Stück.

NB. Diese 70 Stück sind zu Hubertusburg im Vorrath gestanden, u. sind sowohl über diese, als vorher stehende Schildereyen insgesamt Bescheinigungen vorhanden, dass sich selbige in Hubertusburg befunden haben.

Zanetti an Heineken (1755/56)

Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 19, Heft 5, Nr. 35, Fol. 6 V.–10 R.:

Copia

Zanetti an Heineken

Venezia li 16. gen.^{io} 1755/56

Con il solito massimo piacere, che ricevo sempre i fogli suoi hò ricevuto quello delli 29 anno e mese passato, ed hò letto con gran gusto ciò, che mi scrive toccante il conservatissimo quadro di Holbein sopra il foglio di Erasmo Balo 1676 [?]; ma son certo ancora, ch'ella [Fol. 7 R.:] leggerà con suo gran contento le parole scritte nell'annesso biglietto da me fedelmente copiate da un autore classico e di nome immortale. Questo è il Sandrart nel tomo, che tratta della pittura cap. VII. a carta 241 nella vita dell'istesso Holbenius, del resto toccante a quanto ella mi scrive, che io le habbia detto, che tal pittura sij arrivata in Venezia per via d'un certo Giovanni Hebert [?] logografo, mi perdoni, che prese un equivoco nella lettura del mio foglio, come se tornerà a rilleggerlo lo vedrà in effetto, ne alcuno più di me vivente può darli contezza, come lo posso far io di tale singolarissima pittura, prima perche sono vecchio ed in breve nell'età ottogenaria, se piace a s. b. m., che mi giunga, poscia perché nella nobile casa delfina, non evvi alcuno in vita, che possa ricordarsi gli replicati coloquij, ch'io feci con il cavaliere Delfino, che fù baillo in Costantinopoli, allora, ch'io trattavo seco lui per comprarlo nel tempo, che essendo stato io in Parigi ebbi commissione e calda raccomandazione di comprare per s. a. reale il duca Filippo d'Orleans, qualesisia distinta e celeberrima pittura per la sua galleria, [Fol. 7 V.] e s'egli fosse vissuto pochissimi giorni di più ella non sarebbe in Dresda, non perché io non habbia tutto il contento, ch'ella vi sia, che anzi io ne hò un inexplicable piacere, perche m'accorgo, che su maestà augusta porta la gloria ed il vanto fra quanti augusti monarchi vi sono stati al mondo, e vi saranno sino al giorno del fattale giudizio, che sia stato glorioso e vero dilettante d'insigni e memorabili pitture, peroche da tutta l'Europa raccolse e procura di raccogliere ciò, che è insigne ed egreggio per collocarle nella sua galleria. Parlando perciò con detto cavaliere nel trattare del prezzo di quella li ricercai, come un quadro d'un autore così celebre e così lontano, fosse pervenuto nella sua galleria, e mi rispose, che un cavaliere fiamingo d'alta sfera da lui conosciuto ebbe in Venezia un affare di somma conseguenza, e ha ricevuto da lui una particolar assistenza e protezione, e partito per Amsterdam dopo molti ringraziamenti mai più n'ebbe novella alcuna, se non, che dopo molti anni ebbe avviso da Amsterdam, che quel cavaliere era morto, e che in segno di gratitudine e per contrassegno degli obblighi grandi, che proffessava a s. c. delfina gli aveva lasciato per memoria quella pittura. Il nome dell' [Fol. 8 R.:] oltramontano cavaliere egli non me lo disse, ne a me importava nulla a dimandarglielo, e questa è tutta la relazione distinta, che posso recare a. v. ill.^{ma} sopra tale particolare.

Per comprovazione di quanto hò l'onore di dirle e per una sua tale quale manifesta sicurezza di questo fatto e della amicizia distinta, che aveva per me detto cavaliere nararmi questi particolari, mi permise, che di mia mano traessi un disegno da detta pittura, la quale

teneva in grandissima riputazione, e ricusava di privarsene, se non ad un altissimo prezzo, e tal disegno prodotto dal mio miserabilissimo talento, per farlo vedere a s. m., ed a s. e. p.^{mo} ministro, e fargliene a lei un dono, mi basterà una sua semplice parola, e questo tenerlo per epoca indubitata del suo mirabilissimo quadro dell'Holbenius, *et hoc sufficiar pro presenti lezione*.

Toccante poscia al mio quadro di Gio. Bellino, che s. e. p.^{mo} ministro bramerebbe farne l'acquisto, al che io rispondo con pregarla in primo luogo di rassegnarle il mio umilissimo rispetto, ed assicurarla, che se mai avrò a privarmene egli sarà suo, ma che sappia, che in tutta la mia povera [Fol. 8 V.:] galleria, due quadri grandi io hò rarissimi e distintissimi, così che per il suo gran merito e rarità l'aver uno solo di questi quadri in una camera forma da se stesso una galleria; sono quasi della stessa grandezza, e siccome di quello di Gio. Bellino hò parlato abbastanza nel mio foglio passato, mi permetta, che li parli anche del suo compagno.

Egli è di Gio. Benedetto Castiglione genovese rappresenta il passaggio del popolo ebreo dall'Egitto alla terra promessa con infinito numero di figure e d'animali; l'opera più stupenda, ch'abbia fatto quest'auttore in tutto il tempo di sua vita, e fù fortuna, ch'io habbia fatto questo singolar acquisto, perche ritrovandomi in Vienna in casa del principe Vincislao da Lichtenstein al tempo della morte del serenissimo principe Eugenio lo comprai dalla principessa Anna Vittoria di Soissons di Savoia nipote ed erede di detto principe Eugenio, e questo era il più bello e più magnifico quadro, che fosse nella sua galleria per il preggio, che in se contiene. Io non so, se a v. s. ill.^{ma} [Fol. 8 V.:] sia cognita e nota questa pittura singolar, e se mai ne ha veduto il disegno, il quale se mai averà piacere di vedere glielo manderò; perocche fù fatta una stampa da un ignorantissima creatura, quale è così cattiva e così scellerata, che non si può vedere.

La buona creatura del sig.^r Pietro Guarienti fù da me diverse volte, e voleva persuadermi a far negozio con lui di questo quadro per poscia venderlo a s. m. a., e mi ha anche esibito una bella summa di zecchini, ma credo, ch'egli ne volesse guadagnare altrettanti per lui, ne mai hò voluto ascoltarlo. Questo famosissimo quadro era dei serenissimi duchi di Mantova, e se vorrà, che gli citi l'auttore e la cartadura [?] dove esso ne parla le dirò ogni cosa, perocche il principe Eugenio l'ebbe da Mantova; ma io vorrei dare una prova a s. m. se veramente mi ama e mi ama da dovero: la prova è questa, che vorrei, che pregasse s. e. suddetta p.^{mo} ministro, che da qualunque si sia dei più accreditati banquieri di questa città prendesse informazione di mia persona, del mio essere e del mio stato, del mio contegno e delle mie azioni, e poscia venuto in cognizione [Fol. 9 R.:] di questo, e prestando fede a quanto hò l'honore di dirle, volendo applicare alla compreda d'ambidue, perocche non voglio separarli, e quando mi risolvo a privarmene dell'uno, voglio privarmi anche dell'altro compagno, e quando s. e. avrà fatto questo ci aggiusteremo, e le giuro sopra il mio onore e sopra l'anima mia, che il detto cav.^{re}, che merita ogni bene in tutta questa città di Venezia non può fare un più singolar acquisto.

Li due tomi delle stampe di cotesta ambidue reali gallerie sono a Napoli, ed hò avuto lettera, che venivano con un bastimento iddio lo preservi, ma fù una cosa molto strana,

che erano già arrivate in Venezia, ed in vece di venire da me sono andate a vedere la città di Napoli.¹²⁶⁵

Le rendo grazie dei cortesi augurij di felicità; lo sà il sig.^r iddio, se io le desideri con l'intenso del mio cuore tutto quel sommo e massimo bene, che sò desiderare a me medesimo, e ben ella lo merita per le tante e così degne prerogative luminose e risplendenti, de quali ne v'adorna a beneficio degli amici suoi e della repubblica letteraria ancora.

Lei si burla di me in scrivermi [Fol. 9 V.:] Monsieur je vous fais tant de peine avec vous mes recherches; mais etant vous amateur j'espere en meme tems que vous en serez indulgent.

La ringrazio della consimile opinione e sentimento, ch'io hò per il sig.^r Rossi con cui non mi degno, ne men di por in confronto il nome mio, ed hò piacere, che costa sia conosciuto.

Ma è ormai ora, ch'io finisca d'incomodarla: le dimando scusa del lunghissimo tedio mio, che le hò apportato: mi voglia bene, la prego, che ne vedrà sino, che avrò spirito e vita una vera riconoscenza, con che divotamente riverendola sono ...

Antonio M.^{ra} Zanetti fu Gir.^{mo} [?]

Citat der Stelle Sandrarts p. 241 colonna 3.^a

Eigenhändig:

En cas, que vous monsieur ny poussiez pas souffrir la peine de mes lettres, vous n'avez que m'en donner avis; car je m'acquitterai a vos ordres, et ce me sera une loy pour vous obeïr.¹²⁶⁶

¹²⁶⁵ Heineken 1753 *Recueil* und Heineken 1754 *Recueil*.

¹²⁶⁶ Vgl. Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 19, Heft 5, Nr. 34, Fol. 5 V.–6 V. (Loc. 676?): 7. Februar 1754, Zanetti in Venedig an Heineken, über die beiden ihm geschickten Galeriewerke. Ebd., Nr. 39, Fol. 10 R.: 16 Januar 1755/56, Wiederholung des vorigen Briefes. Ebd., Nr. 45, Fol. 11 R.–12 R.: 31. Mai 1756, Zanetti in Venedig an Heineken, bittet um Antwort auf vorige Briefe. Ebd., Nr. 58, Fol. 12 R.–13 V.: 7. Januar 1756/57, Zanetti in Venedig an Heineken, bedankt sich für Antwort und stellt eine Liste von Namen zeitgenössischer Maler zusammen, um die Heineken ihn gebeten hat. Ebd., Nr. 329, Fol. 4 R.: 5. Juli 1754, Zanetti in Venedig an Heineken. Ebd., Nr. 332, Fol. 4, R.–2 R.: 3. Januar 1752/53, Zanetti in Venedig an Heineken, u. a. über Veroneses Gemälde für die Familie Coccina. Ebd., Nr. 333, Fol. 2 V.–6 V.: 21. Oktober 1755, Zanetti in Gambararo an Heineken.

Dresdner Debatte um die Ordnung der Bilder (1812)

Akademie der bildenden Künste Wien, Archiv, 1812: Fasz. 339, Fol. 404–413:¹²⁶⁷

Dresden 20. Sept. 1812

Merian¹²⁶⁸ aus Dresden übersendet Curator Vorschläge die Aufstellung von Bilder-Galerien ~~betreffend~~ und die sich dieser Aufstellung entgegenstellenden Schwierigkeiten betreffend.

—

Hochgeborener Graf,¹²⁶⁹

Ein hiesiger Künstler hat mir einige Blätter über die Ordnung der Gemähde in den Galerien zugestellt, und ich nehme die Freyheit, Eurer Excellenz anliegend eine Abschrift derselben ehrerbietigst vorzulegen. Ich zeigte sie vor einigen Tagen einem andern Künstler, welcher mir seine Gedanken über die Schwierigkeit der Ausführung mittheilte; diese sind in der zweyten Beylage enthalten. Eurer Excellenz hohes Urtheil wird, besser als jedes andere, die Brauchbarkeit der Aufsätze bestimmen, und für oder wider die Möglichkeit der vorgeschlagenen Anordnung entscheiden.

Empfangen Euer Excellenz die Versicherung meiner tiefsten Ehrfurcht.

Merian

¹²⁶⁷ Ich danke Nora Fischer (Wien) für die Transkription der Handschrift.

¹²⁶⁸ Unbekannte Person.

¹²⁶⁹ Fürst Klemens Wenzel Metternich.

I. Ordnung der Gemähld in den Galerien

Wenn man die grossen Gemähldesammlungen in Wien, Paris, Dresden, München u. s. w. es sey um als Künstler oder auch nur als Liebhaber, aufmerksam besehen, und sich das Vergnügen und den Nutzen zugeeignet hat, die diese kostbaren Schätze gewähren, so kann man sich doch des Gedankens kaum enthalten, dass dieses Vergnügen und vorzüglich dieser Nutzen noch um ein beträchtliches grösser und auch schneller wirkend seyn würden, wenn, in jeder *Galerie* ohne Rücksicht auf das Zufällige, eine allgemeine kunstgemässe Ordnung, Aufheftung, und Bezeichnung der Stücke eingeführet würde. Es ist bekannt, dass bis jetzt die Gemähld in den meisten Sammlungen bloss so neben, und untereinander gehängt oder gestellt werden, wie etwa der Platz, die Rahmen, das den bessern Stücken zuge dachte Licht, oder andere Nebenbetrachtungen, wo nicht gar Launen, und Schwächen, es angeben, und dass bey der oft fehlerhaften Einrichtung der Verzeichnisse, der Fremde entweder den *Cicerone* beständig beym Ärmel zupfen oder stundenlang nach dem begehrten Gemähld herumsuchen, und, wenn er nicht ein ausgemachter Kenner ist, am Ende doch noch zweifeln muss, ob er wirklich das rechte Stück gefunden habe. Der Schüler der in einen solchen Saal tritt, ist wie geblendet; seine Blicke flattern überall herum, und haften nirgends, er hat Monathe lang zu suchen und zu arbeiten bevor er sich nur einen leidlichen Begriff von was da und nicht da, und was das Vorzüglichste ist, machen kann. An die so lehrreichen Vergleichen und Verfolgungen der Stufen der Künste und der *Manieren* von Meistern ist nicht zu denken: denn hier beym Eingang hängt ein späterer Raphael, der frühere aber 300. Schritte weiter in einem ganz andern Zimmer, beyde mitten zwischen Tafeln noch lebender Künstler, auf welche sie nicht die mindeste Beziehung haben: dort hängt Lukas von Cranach dicht neben Le S[u]eur: und nichts ist weiter auseinander als Dürer und Holbein, welche symmetrisch die beyden entgegengesetzten Flügel des Gebäudes zieren – Wo noch auf einige Ordnung gesehen wird, ist etwa die Eintheilung nach den sogenannten Schulen angenommen: allein der Begriff von diesen Schulen selbst ist noch zu wenig festgesetzt und zu wenig umfassend, sie verfliessen zu sehr in einander, und jede derselben ist wieder in Rücksicht der Zeit und anderer Umstände zu sehr von sich selbst verschieden, auch sind die meisten *Galerien* zu ungleich damit versehen, als dass diese Eintheilung im allgemeinen für die bequemste, deutlichste, und lehrreichste gelten könnte.*

Wie, wenn sich aber eine Eintheilung und Ordnung darböthe, bey der man eigentlich gar nichts zu thun hätte, als den [sic] natürlichen Laufe der Dinge folgen, und die dennoch bey jeder Sammlung anwendbar, für den Liebhaber die angenehmste, für den Künstler aber die nützlichste wäre? Die chronologische Ordnung scheint diese Eigenschaften; und überhaupt die meisten Vortheile mit den wenigsten Nachtheilen zu besitzen. Ganz vollkommen und für alle Fälle durchaus genugthuend wird keine Eintheilung seyn: allein die *chronologische* wird ohne Zweifel mehr als die gewöhnlichen Ordnungen oder Anordnungen leisten, und was gewiss auch einigen Werth hat – sie ist leichter als jede andere einzuführen, herzustellen, und zu erhalten.

Nach der *chronologischen* Ordnung müssten (soweit die Galerie Stücke besitzt) von den Uranfängen der Kunst an bis auf den heutigen Tag nicht nur alle Meister nach der Zeitfolge gereiht, sondern auch alle vorhandenen Werke eines jeden Meisters zusammen ge-

stellt und wieder nach den Jahren (in so fern man sie kennt) geordnet werden: also dass das älteste Werk des ältesten Meisters den Anfang macht und nach dessen jüngstem Werke das älteste des auf ihn folgenden Meisters aufgeheftet würde u. s. w. wobey es vielleicht am besten wäre, das *Datum* der ältesten bekannten Arbeit eines jeden Meisters (auch wenn sie nicht gerade in dieser *Galerie* befindlich ist) zum Leitfaden zu nehmen. Überhaupt sollten diejenigen berühmtesten Stücke der grössten Meister die die Galerie nicht eigen hat, durch gute *Copien* einigermassen ersetzt und diese an der gehörigen Stelle aufgehängt werden, damit jene Einheimische, deren Verhältnisse das Reisen nicht erlauben, doch wenigstens einige Vorstellung von allen Meisterwerken der Kunst erhielten.

Beym Aufhängen wäre ferner darauf zu setzen, dass die Tafeln weder zu niedrig noch zu hoch gehängt werden: denn die zu niedrigen sind dem Staube zu sehr ausgesetzt, und die zu hohen sind nicht besser dran als ob sie gar nicht da wären: was hilft eine Mahlerey die man kaum erkennen, vielweniger prüfen und benützen kann? Ein drittes Erfordernis ist das Anzeichnen. Da die Stücke *chronologisch* und ganz einfach fortlaufend, so versteht es sich von selbst, dass der *Catalog* sie eben so verfolgt, bey dem ältesten anfangen, bey dem neuesten aufhören, und übrigens von No: 1 bis 100 und 1000. ununterbrochen und ohne willkürliche und verwirrende Unterabtheilungen fortgeführt werden muss. Wenigstens alle Jahre einmahl ist ein neuer zu drucken; in der Zwischenzeit sind die Veränderungen aus einigen mit Papyr durchschussenen Abdrucken, die zum Gebrauche in der *Galerie* liegen sollen, mit der Feder genau nachzutragen. Eine solche Kleinigkeit zu erwähnen würde überflüssig seyn, wenn nicht eine leidige Erfahrung zeigte, dass beynahe kein einziger *Catalog* mit der Sammlung übereinstimmt, und manchen sogar ein zuverlässiges Mittel ist ein gesuchtes Stück nicht zu finden. Der *Catalog* muss folgende Angaben (so viel wie möglich ist, richtig) enthalten:

1. N^o. des Stücks.
2. Nahmen und Vaterland des Mahlers.
3. Gegenstand des Stücks.
4. Jahrzahl der Verfertigung (wenigstens annähernd z. B. 1540–50).
5. Anmerkungen, wenn das Stück entweder von ausgezeichnetem Werth, oder durch irgend einen sonderbaren instand merkwürdig ist.

Um Vergnügen und Unterricht noch mehr zu befördern, und Liebhabern und Künstlern Zeit zu sparen, ist es allerdings anzurathen, dass zu jedem Mahler ohne Ausnahme ein Schildchen befestiget werde, auf welchem, was eben unter 1. 2. 3. 4. angegeben ist, in grosser deutlicher Schrift zu lesen sey.

Auf diese Weise würde für die zwey Hauptgattungen, die Liebhaber (worunter auch die nicht ausübenden Kenner begriffen sind), und die Künstler (worunter auch die Schüler begriffen sind) aufs beste gesorgt seyn, eine Menge unnütz ertragend und störendes Hin- und Herlaufen erspart, die Aufseher von dem armseeligen Amte eines herleyernden *Cicerone* oder lebendigen *Catalogs* zu ihrer höheren Bestimmung, zu gründlicher und lehrreichen Unterredungen mit aufrichtigen und ernsthaften Verehrern der Kunst, zurück geführt, und so die Bildung des allgemeinen Geschmacks gegründet werden, ohne welchen an kein wahres Kunstleben zu denken ist. (Wer die *Galerie* bloss zum Zeitvertreibe besucht, oder um in der nächsten Stadt sagen zu können: ‚ja, ich habe sie auch gesehen‘, dem

würde, wenn er nur lesen kann, die vorgeschlagene Ordnung und der einfache *Catalog* vollkommen genügen.)

Und welchen unendlichen Vortheil würden die Anfänger, die jungen, ja auch die älteren Mahler aus einer Anordnung ziehen, die ihnen den Gang des Steigen und Sinkens, nicht nur der Kunst überhaupt, sondern auch jedes Meisters und besonders in fast ununterbrochener Folge vor Augen stellte! Wie leicht würde es dadurch einem Lehrer gemacht, die Schönheiten und Mängel, die Eigenheiten, Verbesserungen und Verschlechterungen, den Geist jedes Jahrhunderts, die spätere Rückkehr zu dem was früher schon da gewesen ist, das *Originale* und das Nachgemachte u. s. w. anzuzeigen und auseinander zu setzen! Welch einem vortrefflichen Unterricht würde aber diese Anstalt dann gewähren, wann sie in mehreren grossen *Galerien* eingeführt wäre, so dass ein *Catalog* den anderen gleichsam zum *Supplement* dienen, und in wenigen Heften die gesamte europäische Malerey überschaut, ja durch Einschalten in ein einziges vollständiges *Corpus* gebracht werden könnte! Welch eine Menge neuer Gedanken, ja vielleicht neuer Entdeckungen würde eine solche chronologische Zusammenstellung veranlassen, und wie sehr wird sie schon durch den allgemeinen Gang der Natur und durch die daran anschliessende Lehre empfohlen, dass jede Reihe von verwandten aber ungleichzeitigen Gegenständen nicht wohl schicklicher betrachtet werden kann, als in derselben Ordnung in der diese nach einander und oft auseinander erzeugt worden sind.

Ist eine grosse und vollständige Gemäldesammlung nicht ein Ort von Geschichte der Kunst? und wie, wenn einer eine geschriebene Geschichte ebenso bunt und trügerisch durch einander werfen wollte, wie die meisten *Galerien* es sind, ohne *Datum* ohne Nahmen, ohne Erläuterung?

* Wollte man sie aber dennoch lieber beybehalten, so wären wenigstens die jeder Schule zugetheilten Meister und Werke unter sich auf die unten vorgeschlagene Weise zu ordnen. Schon dieses würde die Übersicht und das *Studium* sehr erleichtern.

II. Schwierigkeiten der Ordnung der Gemähldesammlungen in den Galerien

Wenn eine Bildersammlung nicht allein zur Befriedigung der Neugierde aufgestellt werden, sondern zur Verbreitung der Kunst und Ausbildung des guten Geschmacks dienen soll, so kann es niemanden gleichgültig seyn, wenn von der bestmöglichen Benutzung dieser Kunstschatze die Rede ist, die Vor- und Nachtheile abzuwiegen, welche aus der Zusammenstellung aller Gemähldesammlungen einer solchen Sammlung entspringen. Da ich so gern voraussetze, dass alle Menschen zur Verbreitung des Schönen und Nützlichen ihr Heil beytragen wollen, u. durch die einleuchtenden Vortheile welche die vorgeschlagene *chronologische* Zusammenstellung darbietet, ergriffen würde, so war ich um so mehr verwundert, dass bisher noch niemand zum allgemeinen Besten eine solche Zusammenstellung versucht hat, da die Vortheile seiner Natur nach so sehr in die Augen springen und der Nutzen für die Kunst und die Beförderung der Kunstgeschichte nicht zu verkennen ist. Diese Betrachtungen liessen mich bey einer *chronologischen* Zusammenstellung ungewisse Schwierigkeiten ahnen, und bey reichlicher Überlegung fand ich, dass bey Ausführung derselben in der geringsten namhaften Bildersammlung Hindernisse eintreten, welche diese wohlthätige und nützliche Anstalt nur unter die frommen Wünsche unsers Zeitalters stellen, im Fall sie auch nur den beschränktesten Forderungen an Vollkommenheit entsprechen sollten.

Wenn bey einer Gemähldesammlung und ihrer *chronologischen* Zusammenstellung *Nomenclatur*, wie bey dem *Evangelio* von der Geburtslinie Isaak den Jakob :/ die Schwierigkeiten gehoben wären; und unser Geist mit einem chronologischen Stammbuch jeder Bildersammlung gefällig werden könnte; Wenn es bey diesem Unternehmen bloss um eine *Classification des Wesentlichsten und Erhabensten der Kunst*, und nicht von dem *mittelmässigen* bis zum *Vollkommensten* in allen Fächern dieser Kunst die Rede wäre, – so liesse sich eine Möglichkeit der Ausführung denken; obschon der ungeheure Umfang von Gegenständen dieser Kunst unseren Nutzen und Vergnügen wegen der Schwierigkeit eines *locale* um ein Beträchtliches vermindern würde. Nur unter diesen Einschränkungen lässt sich eine chronologische Zusammenstellung denken. Die ärmste Sammlung würde allen Fürderungen am leichtesten und besten entsprechen, weil die Schwierigkeiten wegen der Armuth derselben leicht gehoben sind. Da aber der Nutzen für Geschichte und Kunst mit dem Aufwande an Kosten und Zeit bey der geringsten Bildersammlung in keinem Verhältnisse steht, die Schwierigkeiten aber für eine *chronologische* Zusammenstellung sich mit der Zahl der Gemähldesammlungen ins unendliche häufen, und am Ende mit dem besten Willen nur ein Flickwerk zur Kunstgeschichte liefern kann, so glaube ich die Beweggründe gefunden zu haben, warum unsere Vorfahren einen für den ersten Augenblick so vortheilhaft scheinenden Plan nie verfolgt, und zum Nutzen der Kunst im allgemeinen eingeschlagen haben. Wie gross die Schwierigkeiten einer *chronologischen* Zusammenstellung eines einzelnen Meisters sind, kann man aus den gelehrten Streitigkeiten und Federkriegen der sogenannten *Antiquaren* ansehen. Was für widersprechende Meynungen bestehen noch gegenwärtig von ganzen Schulen? Wie sollen die Zweifel unbekannter alter Meister-Werke gehoben werden? Wie die Behauptung, dass diese oder jene *Galerie* das wahre *Original* dieses oder jenes Meisters besitzen, berichtigt werden? Nur eine genaue Zusammenstellung und Vergleichung könnte die Zweifel durch unpartheiische kenntnissreiche Richter heben. Was für Schwierigkeiten liegen einem solchen Beweiss im

Wege? Wer soll, wenn alle diese Hindernisse beseitigt wären, die *Ancienneté* der einzelnen Kunstwerke, die Werke der Meister und ganzer Schulen berichtigen und ordnen? Wer über Thier und Menschen, Früchte, Blumen und Landschaft, *Architektur* und *Perspektive* nur aus einem halben Jahrhundert entscheiden? Wer soll den ungeheuren Umfang der Gegenstände dieser Kunst, und die Launen der Künstler und Eigenthümlichkeiten, welche sie aus ihrer Natur in die Kunst übertragen, *classificieren*? Was würden alle die manigfaltigen Fächer, in welchen sich dieser oder jener hervorthat, und eigenthümlich auszeichnete bey einer chronologischen Geschichte für Schwierigkeiten erzeugen? Die Verzeichnisse davon würden die Geduld, Fähigkeiten und Talente einer [sic] *Lin[n]eé* erdrücken. Mein Geist erstarrt, wenn ich diese gemahlte Welt von allen Seiten betrachte. Mit Demuth erkenne ich die Beschränktheit unseres Wollens. Wie unvollkommen unser Forschen trotz des besten Willens und Aufwandes an Kosten und Fleiss, unsere Ansichten aus Mangel an Nachrichten der ältesten Meister sind, kann ich mir nur dadurch lebhaft versinnlichen, wenn ich mir die Übersicht von den Arbeiten eines in unserer Zeiten gelebten Künstlers denke. Was würde es für Schwierigkeiten kosten sich nur eine oberflächliche Ansicht von den Werken unseres unsterblichen Mengs zu verschaffen! Welche Reisen nach Spanien, England und Italien, Deutschland und vielleicht America wären nöthig, um diesen Künstler gehörig zu würdigen, und seine Werke *chronologisch* zu ordnen. Wenn ein solcher Versuch bey einem einzelnen Meister so viel unübersteigliche Hindernisse darbietet, wie unabsehbar müssten sie bey jeder nur bedeutenden Bildersammlung seyn, wenn bey dieser *chronologischen* Zusammenstellung zur Ergänzung und Übersicht der berühmtesten Meister wenigstens auf guten *Copien* oder auch nur auf leidliche *Conture* ihrer fehlenden Werke gedrungen würde? Viele Galerien versuchten ihre Gemählde in Kupfer stechen zu lassen, keine jetzt nur bekannte ist aber damit so weit gekommen, dass sie von ihrem Vorrath nur leidliche Ansichten lieferte, was in *chronologischer* Hinsicht benutzt werden könnte. Viele gute und reiche Kunstfreunde haben alles gesammelt, was von dieser Seite zur Welt kam, und bey dem grössten Aufwand von Fleiss und Kosten fanden sie dass unser Forschen ein ewiges Flickwerk bleiben wird. Aus allen diesen geht hervor, dass wir mit Geduld und Hingebung auf eine auch nur mittelmässige *chronologische* Kunst Geschichte in Ewigkeit Verzicht leisten müssen, wenn auch die Eroberung der ganzen Welt sammt ihren Kunstschätzen in die Hände des wärmsten Kunstfreundes fiele, welcher die Macht hätte ganze Städte und Provinzen fürs *locale* zur Beschauung dazu herzugeben.

Reformbestrebungen (1814)

I. Weisung an Friesen

Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 29, Fol. 26 R.–27 V., Nr. 93:

An den Obercammerherrn Frh. v. Friesen¹²⁷⁰

praes. am 18. Mai 1814

Da dem Vernehmen nach mehrere Gemählde von nicht unbedeutendem Werthe theils noch in Kisten gepackt, theils unaufgestellt in dem Lokal der Gemaelde-Gallerie u. anderwärts vorhanden sind, so findet das General Gouvernement für nöthig, auf deren zweckmässige Aufstellung bedacht zu nehmen. |

1. den in der Gewehrkanmer, welche an das Pastell-Zimmer anstösst, vorhandenen Raum zu benutzen.
2. in den 4 Ecken der beyden Gemählde-Gallerie Säle spanische Wände mit einer in der Mitte gelassenen Öffnung anzubringen, welche zu beyden Seiten zur Aufstellung obgedachter [?] Gemählde dienen könnten.
3. den in der Gemählde-Gallerie befindlichen Gemählten von minderem Werthe einen andern Platz ausserhalb der Gallerie anzuweisen, und dadurch Raum für vorzüglichere Kunstwerke zu gewinnen, auch
4. die Räume an den Fensterschäften [?] durch bewegliche Thüren, an welche die Gemählde befestigt, u. welche nach dem Lichte gedreht werden können, nutzbar zu machen.
5. einige zur Rüstkanmer gehörige Zimmer, die der Gemählde-Gallerie am nächsten sind u. mit selbige in Verbindung gesetzt werden könnten, zur Aufbewahrung der noch unaufgestellten Gemählde zu gebrauchen.

Über obige Vorschläge hat der Obercammerherr Frh. v. Friesen nach vernommenem Dafürhalten der | Professoren der hiesigen Kunstakademie, ingleichen der Hofbaumeister Schuricht [?] u. Thormeyer gutachtliche Anzeige zu erstatten.

Es ist ferner hierbey arnach [?] in Erwägung gekommen

- a. ob nicht bey Gelegenheit der zu Unterbringung der noch nicht aufgestellten Gemählde zu treffenden Vorkehrungen eine zweckmässigere Ordnung dieser Kunstwerke nach den verschiedenen Schulen veranstaltet werden könnte, und
- b. ob nicht zu diesem Behuf, ingleichen zu einer sorgfältigen Auswahl der zu restaurierenden Stücke u. zu Verhütung eines nachtheiligen Verfahrens bey der Restauration selbst, so wie zu Abstellung der etwa [?] in Ansehung der Gemählde-Gallerie zeither eingeschlichenen Missbräuche diese Kunstsammlung der besonderen Aufsicht eines der Professoren der Academie zu untergeben sey.

¹²⁷⁰ Johann Georg Freiherr von Friesen.

Über diese Punkte ist daher ebenfalls von dem Obercammerherrn Frh. v. Friesen ein Gutachten zu eröffnen.

Dresden, am 14. Mai 1814.

General Gouvernement u. für den Chef der 1. Section

Carlowiz.¹²⁷¹

¹²⁷¹ Finanzrat Hans Georg von Carlowitz.

II. Weisung an Thormeyer

Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 29, Fol. 28 R., Nr. 104, 16. Mai 1814:

(ad. no. 63) Des Hofbaumeisters Thurmeyers Risse u. Anschläge zu Erweiterung u. Abänderung der Gemälde Gallerie.

Das es zu Verbreitung nützlicher Kenntnisse, zum Fortschritt der Wissenschaften u. Künste u. zur Beförderung des guten Geschmacks gereicht, wenn die Betrachtung der vorhandenen öffentlichen Sammlungen von Kunstwerken, Naturprodukten u. anderen Merkwürdigkeiten dem Publikum auf jede thunliche Art erleichtert wird, so hat das General Gouvernement beschlossen, dass die dem Vernehmen nach den Aufsehern der hiesigen Sammlungen zeither zu entrichten gewesenen Remunerationen künftig cessiren sollen...

Dresden, am 16. Mai 1814...

Carlowitz

III. Gutachten von Seydelmann

Posse 1913–1942 *Nachlass*, Bd. 29, Fol. 28 R., Nr. 107:

Gutachten über die Vorschläge zur Verbesserung der Gemählde-Gallerie.

Unter diesen findet Unterschriebener [?] |

No. 1 u. 4 die Zweckmässigsten – was No. 3 betrifft, hat Ihro Exz. der Oberkammerherr v. Friesen sein Gutachten sämtlichen Professoren der Kunstacademie mitgetheilt, dass nemlich die Rüstkammer einen andern Platz im Zwinger finden könnte, u. das Lokal derselben nicht allein zu benutzen wäre, für das sogenannte Holländische Cabinet, welches König August III. im Schloss hatte, sondern auch einige heizbare Zimmer im Winter zum Vortheil der ausgezeichnetsten jungen Künstler – die schönen Canalettos aus dem Doubletten Saal, würden alle vereinigt eine interessante Sammlung ausmachen.

Nach meiner Überzeugung ist es in der Gemälde Gallerie nicht möglich die Bilder in Schulen zu rangiren, welches leicht auszuführen wäre, wann sich mehrere Säle alda befänden.

Die jezige Einrichtung, dass die äussere Gallerie blos für Niederländer u. Deutsche Schulen, u. die innere für Italiener ist, wäre gut, wann nicht in der äusseren Italiener u. Franzosen platz gefunden hätten, vorzüglich die grossen Bilder von | Celesti, Molinari u. anderen um die obere Reihe auszufüllen, und diesem Übel ist nicht gut abzuhelfen.

Das was zu Ende vorgeschlagen wird, einem Professor der Academie die Aufsicht über die Gallerie zu geben, ist von der grössten Wichtigkeit – so eine kostbare Sammlung kann nicht, vorzüglich in der Folge, der Willkür der Inspectoren überlassen werden.

Den 1. Juny 1814.

Seydelmann¹²⁷²

¹²⁷² Jakob Josephus Seydelmann.

Inventare

Abkürzungen

—	ohne Gal.-Nr.
?	unsichere identifizierte Gal.-Nr.
[1754]	ohne Gal.-Nr., Jahr der letzten Erwähnung in eckigen Klammern
	Seitenwechsel im Zitat
C	königliches Paradeschlafzimmer, Dresdner Schloss
F1	1. Hauptwand (Ost), Innere Galerie, Gemäldegalerie am Jüdenhof
F2	2. Hauptwand (Süd)
F3	3. Hauptwand (West)
Fol.	Folio
G	königliches Gemäldekabinett, Dresdner Schloss
G. E.	Galerie Extérieure
G. I.	Galerie Intérieure
Gal.-Nr.	heutige Galerienummern
Inv.-Nr.	Inventarnummern von 1747
Künstler/in	Namen der Künstler/innen nach dem Wortlaut des Inventars von 1750
KV	Kriegsverlust oder seit 1945 vermisst
Nr.	Neunummerierung des Inventars von 1750
P	Pfeiler, Innere Galerie, Gemäldegalerie am Jüdenhof
P1	1. Pfeiler
P2	2. Pfeiler
P3	3. Pfeiler
P4	4. Pfeiler
P5a	5. Pfeiler

P5b	5. Pfeiler, Schmalseite
P6a	6. Pfeiler, Schmalseite
P6b	6. Pfeiler
P7a	7. Pfeiler
P7b	7. Pfeiler, Schmalseite
P8a	8. Pfeiler, Schmalseite
P8b	8. Pfeiler
P9	9. Pfeiler
P10	10. Pfeiler
P11	11. Pfeiler
P12	12. Pfeiler
R.	Rekto
S1	1. Eingangswand, Innere Galerie, Gemäldegalerie am Jüdenhof
S2	2. Eingangswand
SKD	Staatliche Kunstsammlungen Dresden
U	unbekannter Standort, Gemäldegalerie am Jüdenhof
V.	Verso
W	Im Zuge des Auseinandersetzungsvertrages von 1924 an den Familienverein Haus Wettin Albertinischer Linie e. V. (VHW) abgegeben

Das verlorene Inventar der Dresdner Gemäldegalerie (1747)

Das verlorene Inventar der Dresdner Gemäldegalerie von 1747 ist aus dem *Catalogo* von 1750 rekonstruiert.

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
1	<i>Giacomo Robusti detto il Tintoretto</i>	S1	S1	278	283A KV
2	<i>Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto</i>	S1	S1	277	690

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
3	Filippo Gherardi detto il Lucchese	S1	S1	276	379
4	Francesco Mazzola detto il Parmegia. ^{no}	S1	S1	273	160
5	Luca Giordano	S1	S1	279	483
6	Andrea del Sarto, in gioventù	S1	S1	280	65
7	Antonio Allegri detto il Correggio	S1	S1	281	151
8	Annibale Carracci	S1	F3	483	308
9	Rembrandt van Ryn	S1	F3	498	1565
10	Antonio Allegri detto il Correggio	S1	F3	453	155
11	Leonardo da Vinci	S1	F2	396	1890
12	Carlo Dolci	S1	F3	488	510
13	Bartolomeo Biscaglino Genovese	S1	F3	479	664
14	Pietro Paolo Rubens	F1	F1	287	955
15	Bartolomeo Schidone	F1	F1	339	[1861]
16	Francesco Solimene	F1	F1	324	500
17	Antonio Van Dyck	F1	F2	358	1023D
18	Antonio van Dijk	F1	F3	484	1023C
19	Antonio van Dijk	F1	F3	485	1023B
20	Antonio Van Dyck	F1	F2	377	960
21	Paolo Caliari Veronese	F1	F1	294	227
22	Paolo Caliari Veronese	F1	F3	476	235?
23	Pietro Paolo Rubens	F1	F1	297	958
24	Alessandro Turco detto l'Orbetto	F1	F3	454	523
25	Adriano van der Werff	F1	F3	501	1813
27	Arij de Vois	F1	G	235	1728 KV
28	Annibale Carracci	F1	F1	309	304
29	Paolo Caliari Veronese	F1	F2	378	228
30	Giuseppe Ribiera detto lo Spagnoletto	F1	F1	342	481
31	Giuseppe Ribiera detto lo Spagnoletto	F1	F1	343	480
32	Francesco Albano	F1	F2	404	337
33	Guido Reni	F1	F1	304	322 KV
34	Antonio Allegri detto il Correggio	F1	F1	305	152
35	Gio: Francesco Barbieri detto il Guercino	F1	F1	323	360
36	Gio: Francesco Barbieri detto il Guercino	F1	F1	307	358
38	Annibale Carracci	F1	F1	300	305
39	Paolo Caliari Veronese	F1	F1	335	225
40	Giacomo da Ponte, detto il Bassano	F1	F1	296	256
41	Breugel de Velours	F1	P6b	595	881
42	Rembrandt van Ryn	F1	F1	337	1560
43	Antonio Allegri detto il Correggio	F1	F3	482	150
44	Antonio Allegri detto il Correggio	F1	F1	318	153
45	Giulio Cesare Procaccino	F1	F1	325	645 KV
46	Paolo Caliari Veronese	F1	F1	334	226
47	Tiziano Veccellio	F1	F2	406	169
48	Tiziano Veccellio	F1	F2	431	378 KV

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
49	Paolo Caliari Veronese	F1	F1	328	233
50	Tiziano Veccellio	F1	F1	326	175
51	Guido Reni	F1	F1	321	328
52	Alberto Durer	F1	F1	322	809A
53	Gioan. Fran. ^{co} Barbieri detto il Guercino	F1	F1	306	359
54	Gioa Fran ^{co} Barbieri	F1	F1	344	357
56	Annibale Carracci	F1	F1	320	303
57	Paolo Caliari Veronese	F1	F2	349	229
59	Francesco Solimene	F1	F1	329	501
60	Tiziano Veccellio	F1	F2	421	170
61	Tiziano Veccellio	F1	P8b	633	171
63	Tiziano Veccellio	F1	P8b	634	265A
64	Paolo Caliari Veronese	F1	F1	293	224
65	Pietro Paolo Rubens	F1	F1	327	958A
66	Michelagnolo Amerighi da Caravaggio	F1	F1	336	409
67	Francesco Vanni Sienese	F1	F1	338	91
68	Michelagnolo Amerighi da Caravaggio	F1	F3	467	414
69	Marc'Antonio Franceschini	F1	F1	317	389
71	Adriano Van der Werff	F1	F3	474	1820
72	Dosso Dossi	F2	F3	491	128 KV
73	Gioan' Benedetto Castiglione	F2	S2	534	659
74	Rembrant van Ryn	F2	F3	487	1562
75	Francesco Solimene	F2	S1	285	498
76	Pietro Paolo Rubens	F2	F2	371	957
77	Raffael d'Urbino	F2	F2	398	124
78	Dosso Dossi	F2	F2	379	126
79	Luca Giordano	F2	F2	375	479
80	Giuseppe Ribiera detto lo Spagnoletto	F2	F2	346	686
81	Benvenuto Tisio da Garofalo	F2	F2	408	138
82	Girolamo Mazzola fratello del Parmegianino	F2	F2	350	142
83	Francesco Penni detto il Fattore	F2	F2	425	125
84	Pietro Paolo Rubens	F2	F2	360	956
85	Niccolò Abati, scolaro del Primaticcio	F2	F3	478	165 KV
86	Gioan Benedetto Castiglione	F2	S2	541	660
87	Francesco Solimene	F2	S1	272	497
88	Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo	F2	F1	310	392
89	Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo	F2	F1	311	393
90	Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo	F2	F1	312	394
91	Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo	F2	F1	313	397
92	Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo	F2	F1	314	396
93	Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo	F2	F1	315	395
94	Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo	F2	F1	316	398
95	Andrea del Sarto, e Francia Bigio	F2	F3	452	75
97	Giacomo Bassano	F2	F3	438	258A

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
98	<i>Giorgio Barbarella, detto il Giorgione di Castel- franco</i>	F2	P4	565	[1861]
99	<i>Annibale Carracci</i>	F2	P4	567	307
100	<i>Rottenhamer e Breugel de Velours</i>	F2	P8	635	[1750]
102	<i>Guido Reni</i>	F2	F2	405	327
104	<i>David Teniers il giovane</i>	F2	S2	547	1076 KV
105	<i>Angiolo Bronzino</i>	F2	S1	282	81
106	<i>David Teniers il Vecchio</i>	F2	F2	385	1077
107	<i>David Teniers, il Vecchio</i>	F2	F2	356	1074
108	<i>Pietro Sneayers, e Rubens</i>	F2	F2	400	1196
109	<i>Gioan: Francesco Barbieri, seconda maniera</i>	F2	F3	504	368
110	<i>Ferdinando Boll</i>	F2	F2	401	1603
111	<i>Andrea Venucci detto del Sarto</i>	F2	F3	437	77
112	<i>Pietro Paolo Rubens</i>	F2	F3	461	1024
113	<i>Carletto Caliari, figlio di Paolo</i>	F2	F3	450	223
114	<i>Tiziano Veccellio</i>	F2	F2	409	168
115	<i>Francesco Francia</i>	F2	F2	393	132
116	<i>Giovanni Wildens</i>	F2	F2	419	1133
117	<i>Ottavio Viviani</i>	F2	F3	505	433 KV
118	<i>Ippolito Scarsellino di Ferrara</i>	F3	F2	359	148
120	<i>Francesco Bassano</i>	F3	F3	439	260
121	<i>Antonio Van Dyk</i>	F3	F2	387	1033
122	<i>Gioan Benedetto Castilione</i>	F3	F3	457	742
123	<i>David Teniers</i>	F3	P7a	606	1066?
129	<i>Pietro Paolo Rubens</i>	F3	F3	521	987
130	<i>Giovanni van der Meer</i>	F3	F3	509	1335
133	<i>Giacomo Cortese detto il Borgognone</i>	F3	F3	463	745
134	<i>Niccolò Poussin</i>	F3	F2	407	723 KV
136	<i>Pietro Paolo Rubens</i>	F3	F3	436	962A
137	<i>Francesco Bassano</i>	F3	S2	539	278 KV
138	<i>Benvenuto da Garoffalo</i>	F3	S2	540	137
139	<i>Giacomo Bassano</i>	F3	F2	384	277 W
140	<i>Benedetto Strozzi detto il prete Geno:^{se}</i>	F3	F3	475	657
142	<i>Francesco Gessi scolare di Guido</i>	F3	S2	533	332
143	<i>Dosso Dossi</i>	F3	F1	330	131
144	<i>Francesco Trevisani</i>	F3	F3	466	448
145	<i>Carlo Maratti</i>	F3	F3	464	436
146	<i>Giacomo Giordans</i>	F3	F3	469	1011
148	<i>Benvenuto da Garofalo</i>	F3	F3	470	135
149	<i>Gioan Antonio Pordenone</i>	F3	F3	508	199
150	<i>Annibale Carracci</i>	F3	F2	422	302
151	<i>Benvenuto da Garofalo</i>	F3	F3	455	133
152	<i>Annibale Carracci</i>	F3	F2	402	306
153	<i>Giulio Cesare Procaccini</i>	F3	F2	363	643

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
154	<i>Pietro Paolo Rubens</i>	F3	F2	432	986B
155	<i>Giulio Romano</i>	F3	F2	364	103
158	<i>Giovanni Holbein</i>	F3	F2	427	1892
159	<i>Rembrandt van Ryn</i>	F3	F3	523	1561
160	<i>Breugel de Velours</i>	F3	P9	644	883
161	<i>Giacomo Giordans</i>	F3	F3	496	1010
163	<i>Dosso Dossi</i>	F3	F2	423	127
164	<i>Domenico Fetis</i>	F3	F3	513	194B
165	<i>Girolamo da Carpi</i>	F3	F3	497	143
166	<i>Giacomo Palma il Vecchio</i>	F3	F3	451	189
167	<i>Francesco Albano</i>	F3	P11	655	342
168	<i>Gerardo Honthorst</i>	F3	F3	520	1252 KV
170	<i>Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese</i>	F3	S2	531	[1861]
171	<i>Francesco Mazzola detto il Parmegia.^{no}</i>	F3	F1	333	145
172	<i>Bernardo Strozzi detto il prete Genovese</i>	F3	F3	502	658
173	<i>Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto</i>	F3	F3	517	692
174	<i>Carlo Dolci</i>	F3	F3	518	509
176	<i>Carlo Dolci</i>	F3	F3	519	508
177	<i>Rembrandt van Ryn</i>	F3	S2	532	1563
180	<i>Giacomo Cortese detto il Borgognone</i>	F3	F3	506	744
181	<i>Gabriel Caliori, fratello di Paolo, V.^e</i>	F3	F3	511	241
184	<i>Alberto Durer</i>	F3	P8a	625	1886
186	<i>Gerardo Douw</i>	F3	F3	473	1723 KV
187	<i>Giulio Romano</i>	F3	F3	522	104
189	<i>Leandro Bassano</i>	F3	P11	652	281
190	<i>Gioan Antonio Fasolo</i>	F3	P10	647	249
191	<i>Erasmus Quellino</i>	F3	F3	525	998A KV
192	<i>Erasmus Quellino</i>	F3	S2	544	998B KV
193	<i>Girolamo Muziani</i>	F3	S2	542	352 W
194	<i>Pietro van Laer detto il Bambocci</i>	F3	P2	557	1365
197	<i>Domenico Fetis</i>	F3	S2	537	420
198	<i>Pietro Miereveld</i>	F3	P8b	628	1321
199	<i>Pietro Miereveld</i>	F3	P8b	627	1318
200	<i>Gioan Francesco Barbieri seconda maniera</i>	F3	P1	548	367
201	<i>Sebastiano Ricci</i>	F3	P1	549	548
202	<i>Francesco Solimene</i>	F3	P12	659	496 KV
203	<i>Francesco Albano</i>	S2	P2	551	[1765]
204	<i>Lionello Spada</i>	S2	P2	552	334
205	<i>Lionello Spada</i>	S2	P2	553	335
207	<i>Francesco Albano</i>	S2	P3	558	340
208	<i>Luca Giordano</i>	S2	P2	554	482
209	<i>Giacomo Giordans</i>	P	F3	510	1013
210	<i>Carlo Lott</i>	P	P3	559	2006
211	<i>Giovanni Fayt</i>	P	P4	569	1193?

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
212	<i>Antonio Pesne</i>	P	P5a	571	774
213	<i>Paolo Caliari Veronese</i>	P	P5a	570	236
214	<i>Scuola di van Dyk</i>	P	P5a	577	1026
215	<i>Antonio Van Dyk</i>	P	P5a	576	1029
216	<i>Rembrant van Ryn</i>	P	P5a	575	1568
217	<i>Francesco Bassano</i>	P	P5a	574	[1754]
218	<i>Drost</i>	P	P5a	572	693
220	<i>Maniera Fiamminga</i>	P	P5b	578	[1754]
221	<i>Scuola di Rembrant</i>	P	P5b	579	[1754]
222	<i>Scuola di Rubens</i>	P	P5b	580	1037?
223	<i>Scuola Fiamminga</i>	P	P5b	581	1374 KV
224	<i>Francesco Hals</i>	P	P5b	582	1363 W
225	<i>Scuola di Rembrant</i>	P	P5b	583	1995 KV
226	<i>Giuseppe Nogari</i>	P	P5b	584	589
228	<i>Ordinario</i>	P	P6a	586	[1754]
229	<i>Scuola di Rembrant</i>	P	P6a	587	1586 KV
230	<i>Scuola Fiamminga</i>	P	P6a	588	[1754]
231	<i>Giuseppe Nogari</i>	P	P6a	589	593
232	<i>Holbein il Vecchio</i>	P	P6a	590	848
233	<i>Scuola di Rembrant</i>	P	P6a	591	1607?
234	<i>Giuseppe Nogari</i>	P	P6a	592	590
236	<i>Molinari</i>	P	P6b	600	552
237	<i>Pietro Negri</i>	P	P6b	599	580
238	<i>Dosso Dossi</i>	P	P6b	598	130
239	<i>Giovanni Venix</i>	P	P6b	597	1667 KV
240	<i>Carlo Maratti</i>	P	F2	391	437
241	<i>Pietro Paolo Rubens</i>	P	P9	643	992
242	<i>Paolo Caliari Veronese</i>	P	P8b	636	231 KV
243	<i>Antonio Triva</i>	P	P7a	601	386
244	<i>Antonio Bellucci</i>	P	P7a	602	545
246	<i>Giovanni Wenix</i>	P	P7a	604	1666 KV
247	<i>Scuola di David Teniers</i>	P	P3	563	1087 KV
248	<i>Rembrant van Ryn</i>	P	G	236	1580C
250	<i>Scuola di Rembrant</i>	P	P7b	608	1254
251	<i>Scuola di Caravaggio</i>	P	P7b	609	312 W
252	<i>Scuola Fiamminga</i>	P	P7b	610	1043? KV
253	<i>Annibale Carracci</i>	P	P7b	611	316
254	<i>Scuola di Rubens</i>	P	P7b	612	988
255	<i>Scuola di Rubens</i>	P	P7b	613	1019
256	<i>Scuola Fiamminga</i>	P	P7b	614	[1754]
257	<i>Scuola Fiamminga</i>	P	P7b	615	1860? KV
258	<i>Bartolet Flemal</i>	P	P2	556	1231 KV
259	<i>Ordinario</i>	P	P8a	618	313? W
260	<i>Copia di Rubens</i>	P	P8a	617	1021

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
261	<i>Ordinario</i>	P	P8a	619	[1754]
262	<i>Annibale Carracci</i>	P	P8a	620	317
263	<i>Rembrant</i>	P	P8a	621	1606?
264	<i>Scuola Fiamminga</i>	P	P8a	622	1591?
265	<i>Pietro Paolo Rubens</i>	P	P8a	623	963?
266	<i>Rembrant van Ryn</i>	P	S1	283	[1750]
267	<i>Scuola di Wouwerman</i>	P	P8a	624	1413
270	<i>Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese</i>	P	S2	528	466
271	<i>Francesco Salviati</i>	P	P8b	629	86
273	<i>Giuseppe Nogari</i>	P	S1	274	592
274	<i>Giuseppe Nogari</i>	P	S1	275	591 KV
277	<i>Raffael d'Urbino</i>	P	F2	430	99 KV
279	<i>David Teniers</i>	P	G	259	1089 KV
280	<i>Dosso Dossi</i>	P	P9	638	139
282	<i>Francesco Solimene</i>	P	P9	641	502
283	<i>Giulio Carpioni</i>	P	P9	640	539 KV
284	<i>Pietro Faccini</i>	P	F3	458	320
285	<i>Raffael d'Urbino</i>	P	P4	568	98
286	<i>Gerardo Douw</i>	P	G	246	1721
287	<i>Paolo Caliari Veronese</i>	P	P12	656	243
288	<i>Girolamo Mazzola</i>	P	P12	658	165A
289	<i>Carlo Lott</i>	P	P12	657	2008
290	<i>Luca de Leiden</i>	P	P11	654	1906F
291	<i>Luca de Leiden</i>	P	P11	653	1906E
292	<i>Francesco Floris</i>	P	F3	512	815
293	<i>Scuola di Poussin</i>	P	P4	566	319
295	<i>Giacomo Palma il Giovane</i>	U	F3	449	252B
296	<i>Giacomo Robusti detto il Tintoretto</i>	U	F1	319	[1754]
299	<i>Giacomo Robusti detto il Tintoretto</i>	U	F3	515	270A
301	<i>Giacomo Robusti detto il Tintoretto</i>	U	F3	477	265
302	<i>Francesco Bassano</i>	U	P1	550	[1765]
303	<i>Michelagnolo Amerighi da Caravaggio</i>	U	F3	481	[1754]
304	<i>Giulio Romano</i>	U	F3	490	252A
305	<i>Gerardo Honthorst</i>	U	F3	492	1251
309	<i>Andrea del Sarto</i>	U	P3	560	76
310	<i>Giacomo Robusti detto il Tintoretto</i>	U	F3	507	270
311	<i>Raffaele Sancio d'Urbino</i>	U	F1	302	96
313	<i>Leonardo da Vinci</i>	U	F2	395	201A
315	<i>Antonio van Dyk</i>	U	F3	495	1038
316	<i>Antonio van Dyk</i>	U	F3	493	1034
317	<i>Quintin Matsys</i>	U	P10	649	804
319	<i>Tiziano Veccellio</i>	U	F3	514	181
320	<i>Paolo Caliari Veronese</i>	U	F3	465	232 KV
323	<i>Tiziano Veccellio</i>	U	F3	472	814

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
324	<i>Guido Reni</i>	U	F3	486	329
334	<i>Paolo Caliari Veronese</i>	U	F3	503	[1765]
336	<i>Michelangelo Buonaroti</i>	U	P4	564	74
337	<i>Michelagnolo Amerighi da Caravaggio</i>	U	F1	291	412 KV
338	<i>Michelagnolo Amerighi da Caravaggio</i>	U	F1	292	[1754]
340	<i>Giacomo Robusti detto il Tintoretto</i>	U	F1	341	[1754]
342	<i>Tiziano Veccellio</i>	U	P11	271	178
342	<i>Michelagnolo Amerighi da Caravaggio</i>	U	S1	651	408
343	<i>Giacomo Bassano</i>	U	F3	456	261A
344	<i>Domenico Fetis</i>	U	F2	411	421
345	<i>Domenico Fetis</i>	U	S2	536	418
346	<i>Domenico Fetis</i>	U	F2	381	422
347	<i>Domenico Fetis</i>	U	F2	382	425
348	<i>Domenico Fetis</i>	U	F2	357	416
349	<i>Domenico Fetis</i>	U	F2	418	419
350	<i>Domenico Fetis</i>	U	S2	543	417
351	<i>Domenico Fetis</i>	U	F2	410	424
352	<i>Domenico Fetis</i>	U	F2	417	423
353	<i>Domenico Fetis</i>	U	F2	428	415
354	<i>Andrea Schiavone</i>	U	F1	295	274
355	<i>Giacomo Robusti detto il Tintoretto</i>	U	F2	353	140?
357	<i>Pietro Paolo Rubens</i>	U	F1	288	962
358	<i>Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese</i>	U	F2	386	465
359	<i>Tiziano Veccellio</i>	U	P8b	631	173
360	<i>Scuola di Rubens</i>	U	F2	414	994
361	<i>Cremonesa da Ferrara</i>	U	F3	499	371
362	<i>Rembrant van Ryn</i>	U	F2	426	1570
363	<i>Guido Reni</i>	U	F2	394	331
364	<i>Maniera di Daniel Saiter</i>	U	F2	347	2034
365	<i>Francesco Veccellio</i>	U	F2	373	184
367	<i>Autor Fiammingo</i>	U	F2	412	[1750]
368	<i>Cornelio Poelemburg</i>	U	F3	440	[1833]
370	<i>Ferch</i>	U	F2	390	2078 KV
371	<i>Ferch</i>	U	F2	389	2077 KV
373	<i>Maniera Fiamminga marcato PVF</i>	U	G	223	1341
374	<i>Gerardo Douw</i>	U	G	231	1712
375	<i>Scuola di Gerardo Douw</i>	U	G	222	1722 KV
377	<i>Roland Saverij</i>	U	P6a	593	954 W
378	<i>David Teniers il Vecchio</i>	U	F2	416	1064
379	<i>Copia di Scarsellino di Ferrara</i>	U	P6b	596	311
380	<i>Benvenuto da Garofalo</i>	U	F2	415	136
381	<i>Cornelio Poelemburg</i>	U	F2	413	[1754]
382	<i>Francesco Albano</i>	U	F2	355	345
384	<i>Adriano van der Werff</i>	U	G	266	1814 KV

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
385	<i>Bodewyns</i>	U	F2	351	1178 KV
386	<i>Bodewyns</i>	U	F2	352	1179 KV
389	<i>Gabriel Metzù</i>	U	G	261	1736
390	<i>Don Giulio Clovio</i>	U	F2	433	[1750]
392	<i>Querfort</i>	U	P7a	607	2087 KV
393	<i>Maniera di Wouwerman</i>	U	P7a	605	1462 KV
394	<i>Copia di Wouwerman</i>	U	P5b	585	[1750]
395	<i>Gasparo Netscher</i>	U	G	226	1354
396	<i>Pietro Paolo Rubens</i>	U	F3	471	698
397	<i>Ferch</i>	U	G	227	2082
398	<i>Ferch</i>	U	G	228	2081
399	<i>David Teniers</i>	U	P8b	637	1075
400	<i>Ferdinand Boll</i>	U	F3	462	1605
401	<i>Carlo Scretà</i>	U	F3	489	1987
402	<i>Carlo Scretà</i>	U	F3	448	1984
403	<i>Carlo Scretà</i>	U	F3	446	1985
404	<i>Salamon de Bray</i>	U	F1	331	1376 KV
405	<i>Salamon de Bray</i>	U	F1	332	1377
406	<i>Giuseppe Crespi detto lo Spagnoletto</i>	U	F3	500	400
407	<i>Ippolito Scarsellino da Ferrara</i>	U	F1	289	146 KV
408	<i>Ippolito Scarsellino da Ferrara</i>	U	F1	290	147 KV
411	<i>Carlo Cignani</i>	U	S1	284	387
415	<i>Ercole da Ferrara</i>	U	F2	380	46
416	<i>Ercole da Ferrara</i>	U	F2	399	45
419	<i>Pietro della Vecchia</i>	U	F3	494	531
420	<i>Lavinia Fontana</i>	U	P6a	594	121
421	<i>P. P. Rubens pri.^{ma} maniera</i>	U	F2	354	991
422	<i>Drost</i>	U	P10	646	1608
425	<i>Lorenzo Sabatini</i>	U	F2	348	119
426	<i>Orazio Samacchini</i>	U	F2	374	117
427	<i>Ippolito Scarsellino, da Ferrara</i>	U	F2	368	149
429	<i>Alessandro Turco detto l'Orbetto</i>	U	F2	383	522 KV
431	<i>Bartolomeo Passarotti</i>	U	P5a	573	116
432	<i>Tiziano Vecellio</i>	U	P10	645	172
433	<i>Andrea Mantegna</i>	U	P10	648	43
434	<i>Domenico Carpioni</i>	U	P11	650	217
436	<i>Francesco Mazzola detto il Parmegia.^{no}</i>	U	F3	480	[1750]
437	<i>Paris Bordoni</i>	U	F1	301	205
438	<i>Giorgione di Castelfranco</i>	U	F1	308	192
439	<i>Rocco Marcone</i>	U	P7a	603	[1861]
440	<i>Palma il Vecchio</i>	U	P9	642	210
441	<i>Bonifazio Veneziano</i>	U	P8b	626	212
442	<i>Francesco Mazzola Parmegia.^{no}</i>	U	F2	403	166
443	<i>Giulio Romano</i>	U	F1	340	94

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
446	<i>Pietro Lunghi</i>	U	P3	562	[1750]
447	<i>Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto</i>	U	F1	298	684
448	<i>Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto</i>	U	F1	299	685
449	<i>Francesco Francia</i>	U	F1	286	48
452	<i>Polidoro di Tiziano</i>	U	F1	303	214
453	<i>Matteo Preti detto il Cavalier Calabrese</i>	U	F2	361	467
454	<i>Scuola Bolognese</i>	U	P9	639	[1860]
471	<i>Scuola di Paolo Veronese</i>	U	F2	392	[1750]
474	<i>Marc'Antonio Franceschini</i>	U	P3	561	524 KV?
475	<i>Marc'Antonio Franceschini</i>	U	P2	555	[1750]
476	<i>Carlo Scretta</i>	U	F3	447	1986
477	<i>Carlo Scretta</i>	U	F3	445	1983
485	<i>Giovanni Lievens</i>	U	S2	535	1582 KV
492	<i>Gerardo Douw</i>	U	G	224	[1750]
508	<i>Griffier</i>	U	G	230	[1754]
510	<i>Maniera di Bodewyns</i>	U	F3	441	[1750]
511	<i>Maniera di Bodewyns</i>	U	F3	442	[1750]
514	<i>Gerardo Hoet</i>	U	F3	616	[1754]
516	<i>Enrico van Baalen e Breugel</i>	U	G	241	920
517	<i>Giovanni Rottenheimer e Breugel</i>	U	G	243	921
518	<i>Breugel de Velours</i>	U	G	257	890
519	<i>Breugel</i>	U	G	258	896 KV?
522	<i>Franck il vecchio le figure, ed il Breugel li fiori</i>	U	G	264	915
524	<i>Pietro Wouwerman</i>	U	G	268	1628
537	<i>Cornelio Poelemburg</i>	U	F2	366	1242A
538	<i>Cornelio Poelemburg</i>	U	F2	370	1308 W
553	<i>Pietro Geissel</i>	U	G	242	1162
561	<i>David Teniers</i>	U	G	219	1082
569	<i>Filippo Wouwerman</i>	U	G	267	1433
570	<i>Paolo Potter</i>	U	G	252	1633 KV
572	<i>Matteo Brill</i>	U	G	253	[1750]
575	<i>Breugel de Velours</i>	U	G	247	889 W
576	<i>David Teniers il Vecchio</i>	U	G	240	1065
581	<i>Gasparo Netscher</i>	U	G	250	1353 KV
582	<i>Herman Saftleven</i>	U	G	233	1278 KV
593	<i>Giuseppe Ribera detto lo Spagno.¹⁰ seconda mano</i>	U	F2	420	687
654	<i>Bon von Schönen</i>	U	G	238	1790
672	<i>Francesco Albano</i>	U	F2	367	344 W
703	<i>Autor Incognito</i>	U	G	254	2044
704	<i>Autor incognito</i>	U	G	249	1023
707	<i>Copia di Wouwerman</i>	U	G	244	1709?
736	<i>Teniers il Vecchio</i>	U	G	260	1086
795	<i>Berchem</i>	U	G	220	1485
912	<i>Maniera di Poelemburg</i>	U	F2	369	1307

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
913	<i>Maniera di Poelemburg</i>	U	F2	365	1306
917	<i>Everdingen</i>	U	G	232	1839 KV
918	<i>Gerardo Douw</i>	U	G	229	1705
952	<i>Filippo Wouwerman</i>	U	G	263	1428
958	<i>Arij de Vois</i>	U	G	251	1730
961	<i>Maniera di Breugel</i>	U	G	225	880
962	<i>Ordinario</i>	U	G	265	[1765]
965	<i>Maniera Fiamminga</i>	U	G	262	[1750]
1004	<i>Adrian, v. den Velde</i>	U	G	237	1656 KV
1005	<i>Rembrant van Ryn</i>	U	G	221	1576
1006	<i>Gerardo Douw</i>	U	G	234	1716
1014	<i>Giorgio Filippo Rugendas</i>	U	G	239	2054 KV
1024	<i>Giorgio Filippo Rugendas</i>	U	F3	468	413
1046	<i>Rembrant van Ryn</i>	U	P8b	632	1571
1057	<i>Carlo du Jardins</i>	U	G	255	1632 KV
1060	<i>Rottenhammer, e Brill</i>	U	F3	460	1970
1074	<i>Pietro Geysels</i>	U	F3	443	1155
1075	<i>Pietro Geysels</i>	U	F3	444	1156
1078	<i>Scuola Fiamminga</i>	U	G	256	924 KV
1085	<i>Antonio Van Dyk</i>	U	F3	524	1035
1094	<i>Maniera di Breugel</i>	U	G	248	886 KV
1100	<i>Prima maniera di Rembrant</i>	U	P8b	630	1589A
1197	<i>Ens</i>	U	S2	546	1971
1223	<i>David Teniers</i>	U	F2	429	1079
1346	<i>Alessandro Turco detto l'Orbetto</i>	U	F3	459	521
1408	<i>David Richard</i>	U	G	218	1093
1433	<i>Gio. Francesco Barbieri seconda maniera</i>	U	F2	345	364 KV
1434	<i>Giacomo Palma il Giovane</i>	U	F3	516	250 KV
1437	<i>Gio: Fran.^{co} Barbieri seconda maniera</i>	U	F2	372	361 KV
1439	<i>Antonio Burini</i>	U	F2	362	464
1449	<i>Langetti</i>	U	F2	424	663 KV
1467	<i>Luca Giordano</i>	U	F2	376	491 KV
1505	<i>Scuola di Paolo Veronese</i>	U	S2	530	240
1506	<i>Michelagnolo Amerighi da Caravaggio</i>	U	S2	529	411
1522	<i>Scuola di Rubens</i>	U	G	245	1003
1525	<i>Pietro Neefs</i>	G	G	1	1183
1526	<i>Mieris</i>	G	G	2	1754
1527	<i>Mieris il Giovane</i>	G	G	3	1769
1528	<i>Adamo Elsheimer</i>	G	G	4	1547A
1529	<i>Mieris</i>	G	G	5	[1750]
1530	<i>Maniera di Rembrant</i>	G	G	6	1336
1531	<i>Standart</i>	G	G	7	1122 W
1532	<i>Breugel de Velours</i>	G	G	8	928B
1533	<i>David Teniers</i>	G	G	9	1073

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
1534	Filippo Wouwerman	G	G	10	1414
1535	Copia di Terburg	G	G	11	1829
1536	Giacomo Ruysdahl	G	G	12	1497
1537	Giacomo Ruysdahl	G	G	13	1498
1538	Seybold	G	G	14	2093
1539	Seybold	G	G	15	2092
1540	Bonaventura Peters	G	G	16	1151
1541	Gerardo Douw	G	G	17	1714
1542	Gasparo Netscher	G	G	18	1345 KV
1543	Herman Saftleven	G	G	19	891 KV?
1544	Poelemburg	G	G	20	1241 W?
1545	Ferg	G	G	21	2079 KV
1546	Ferg	G	G	22	2080 KV
1548	Francesco Mieris	G	G	23	1743
1549	Pietro Paolo Rubens	G	G	24	962C
1550	David Teniers	G	G	25	1072 KV
1551	Andrea Both	G	G	26	[1750]
1552	Alberto Durer	G	G	27	805A
1553	Francesco Mieris	G	G	28	1747
1554	Bodewyns	G	G	29	1175
1555	Bodewyns	G	G	30	1168 W?
1556	Poelemburg	G	G	31	1239 KV
1557	Adrian Ostade	G	G	32	1398
1558	Art van der Neer	G	G	33	1554
1559	Alessandro Kierings	G	G	34	1145
1560	Slingeland	G	G	35	1762
1561	Filippo Wouwerman	G	G	36	1446
1562	Guglielmo Mieris	G	G	37	1740 KV
1563	David Teniers	G	G	38	1085B KV
1564	Gerbrant van den Eckhout	G	G	39	1618
1565	W. D. Potter	G	G	40	1390
1566	Giacomo Ruysdahl	G	G	41	1500
1567	Giacomo Ruysdahl	G	G	42	1501
1568	Filippo Wouwerman	G	G	43	1450
1569	Filippo Wouwerman	G	G	44	1449
1570	Rembrant van Ryn	G	G	45	1556
1571	Francesco Mieris	G	G	46	1749
1572	Filippo Wouwerman	G	G	47	1419 KV?
1573	Slingeland	G	G	48	1761
1574	Adrian van der Werff	G	G	49	1817
1575	Pietro Paolo Rubens	G	G	50	986C
1576	Saftleven	G	G	51	1285 KV
1577	Saftleven	G	G	52	1287 KV

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
1578	<i>Gisberto Hondekotter</i>	G	G	53	1303
1579	<i>Standart, le figure, ed il paese dell'Uysman</i>	G	G	54	[1750]
1580	<i>Adrian van der Werff</i>	G	G	55	1819
1581	<i>Pietro Breugel</i>	G	G	56	909
1582	<i>Adrian van der Werff, prima maniera</i>	G	G	57	1826
1583	<i>Adrian van der Werff</i>	G	G	58	1818 KV
1584	<i>Gerardo Douw</i>	G	G	59	1789
1585	<i>Gerardo Douw</i>	G	G	60	1715
1586	<i>Rembrant van Ryn</i>	G	G	61	1573
1587	<i>Ossenbeck</i>	G	G	62	1809 KV
1588	<i>P. Leermans</i>	G	G	63	1779
1589	<i>Pietro Laar detto il Bambocci</i>	G	G	64	1408A
1590	<i>Rubens il paese, e le figure del Teniers</i>	G	G	65	1138
1591	<i>Gabriel Metzu</i>	G	G	66	1733
1592	<i>Gabriel Metzu</i>	G	G	67	1734
1593	<i>Guglielmo Mieris</i>	G	G	68	1751
1594	<i>Giuseppe Brye</i>	G	G	69	1407
1595	<i>Adriano van der Werff, prima maniera</i>	G	G	70	[1750]
1596	<i>Adriano van der Werff, prima maniera</i>	G	G	71	1825 W
1597	<i>Breugel dei Villani</i>	G	G	72	819 KV
1598	<i>Seybold</i>	G	G	73	2094
1599	<i>Seybold</i>	G	G	74	2095 KV
1600	<i>Franck le figure, ed i fiori di Breugel</i>	G	G	75	944A
1601	<i>Giovanni Lingelbach</i>	G	G	76	1627
1602	<i>Knupfer di Lipsia</i>	G	G	77	1258
1603	<i>Giovanni Van Eyck da Bruggia</i>	G	G	78	840
1604	<i>David Teniers</i>	G	G	79	[1750]
1605	<i>Giovanni Van Baalen le figure, ed il resto del Breugel</i>	G	G	80	919
1606	<i>Gerardo Douw</i>	G	G	81	1711
1607	<i>Guglielmo Mieris</i>	G	G	82	1774
1608	<i>Guglielmo Mieris</i>	G	G	83	1773
1609	<i>David Teniers</i>	G	G	84	1078
1610	<i>Maniera di Brauer</i>	G	G	85	1062
1611	<i>Poelemburg</i>	G	G	86	1240 W?
1612	<i>Francesco Mieris</i>	G	G	87	1748
1613	<i>Maniera di Breugel</i>	G	G	88	1282
1614	<i>Ant.^o Fran.^{co} van der Meulen</i>	G	G	89	1114
1615	<i>Niccolò Berchem</i>	G	G	90	1477
1616	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	91	1447
1617	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	92	[1750]
1618	<i>Breugel</i>	G	G	93	879 W
1619	<i>Gerardo Berkheide</i>	G	G	94	1521
1620	<i>David Teniers</i>	G	G	95	1085A KV

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
1621	<i>Adrian van der Werff</i>	G	G	96	1815 KV
1622	<i>Guglielmo Mieris</i>	G	G	97	1775
1623	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	98	1469 KV?
1624	<i>David Teniers</i>	G	G	99	1085?
1625	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	100	1451
1626	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	101	1430
1627	<i>Gasparo Netscher</i>	G	G	102	1830
1628	<i>Pietro Paolo Rubens</i>	G	G	103	1005
1629	<i>Pietro Paolo Rubens</i>	G	G	104	986A
1630	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	105	1429
1631	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	106	1468A
1632	<i>Niccolò Berchem</i>	G	G	107	1484 KV
1633	<i>Poelemburg</i>	G	G	108	1245
1634	<i>Giovanni Both</i>	G	G	109	1270
1635	<i>Aldert, van Everdingen</i>	G	G	110	1838
1636	<i>Aldert van Everdingen</i>	G	G	111	1837
1637	<i>Adamo Elsheimer</i>	G	G	112	1978
1638	<i>Ant.^o Fran.^{co} van der Meulen</i>	G	G	113	1115
1639	<i>Pietro van Laar detto il Bambocci</i>	G	G	114	1366 KV
1640	<i>Grabatier</i>	G	G	115	1594
1641	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	116	1453
1642	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	117	1438
1643	<i>Maniera di Gerardo Douw</i>	G	G	118	1794 KV
1644	<i>Saftleven</i>	G	G	119	1279 KV?
1645	<i>Adrian van den Velde</i>	G	G	120	1660
1646	<i>Gasparo Netscher</i>	G	G	121	1346
1647	<i>Saftleven</i>	G	G	122	1290 KV
1648	<i>Martino Hemskerken</i>	G	G	123	1525 KV
1649	<i>Martino Hemskerken</i>	G	G	124	1526 KV
1650	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	125	[1750]
1651	<i>Dietricij</i>	G	G	126	[1750]
1652	<i>Adriano Brauer</i>	G	G	127	1380
1653	<i>Adriano Ostade</i>	G	G	128	1399
1654	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	129	1427
1655	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	130	1465
1656	<i>Saftleven</i>	G	G	131	1289
1657	<i>Poelemburg il paese, e le figure del Bodewyns</i>	G	G	132	1250 KV
1658	<i>Giacomo de Artois</i>	G	G	133	1148
1659	<i>Griffier</i>	G	G	134	1678
1660	<i>Sosyh</i>	G	G	135	1806
1661	<i>David Teniers</i>	G	G	136	1070
1662	<i>Adrian van der Werff</i>	G	G	137	1812
1663	<i>Adrian van der Werff</i>	G	G	138	1821
1664	<i>Niccolò Berchem</i>	G	G	139	1478

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
1665	<i>Klomp</i>	G	G	140	1609
1666	<i>Horcher</i>	G	G	141	1808
1667	<i>Ney</i>	G	G	142	1140
1668	<i>Ney</i>	G	G	143	1139
1669	<i>Roland Savery</i>	G	G	144	929 KV
1670	<i>Metzu</i>	G	G	145	1732
1671	<i>Paolo Potter</i>	G	G	146	1630
1672	<i>Paolo Potter</i>	G	G	147	1629 KV
1673	<i>Roland Saverij</i>	G	G	148	931
1674	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	149	1442
1675	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	150	1441
1676	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	151	1418 KV
1677	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	152	1421 KV
1678	<i>Cornelio de Heem</i>	G	G	153	2019
1679	<i>Cornelio de Heem</i>	G	G	154	1261
1680	<i>Adrian van den Velde</i>	G	G	155	1658
1681	<i>Guglielmo Mieris</i>	G	G	156	1768
1682	<i>Gerardo Douw</i>	G	G	157	[1750]
1683	<i>Gerardo Douw</i>	G	G	159	1717
1684	<i>Gerardo Douw</i>	G	G	158	1719
1685	<i>Guglielmo Mieris</i>	G	G	160	1771
1686	<i>Guglielmo Mieris</i>	G	G	161	1776
1687	<i>Carlo Ruthart</i>	G	G	162	2011 KV
1688	<i>Carlo Ruthart</i>	G	G	163	2012 KV
1689	<i>Maniera di Holbein</i>	G	G	164	846
1690	<i>Maniera di Holbein</i>	G	G	165	[1807]
1691	<i>Melchior Hondekotter</i>	G	G	166	1302 KV
1692	<i>Giovan Batista Wenix</i>	G	G	167	1620?
1693	<i>Giovanni Fyt</i>	G	G	168	1214 W
1694	<i>Giovanni Fyt</i>	G	G	169	1215 KV
1695	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	170	1464
1696	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	171	1443
1697	<i>Giovanni Asselyn</i>	G	G	172	1592 KV
1698	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	173	1452
1699	<i>Gasparo Netscher</i>	G	G	174	1350
1700	<i>Gasparo Netscher</i>	G	G	175	1351
1701	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	176	1416
1702	<i>F. H. Ross</i>	G	G	177	2047 KV
1703	<i>Breugel</i>	G	G	178	887 KV
1704	<i>Breugel de Velour</i>	G	G	179	907 KV
1705	<i>Breugel dell'Inferno</i>	G	G	180	878
1706	<i>Breugel dell'Inferno</i>	G	G	181	877
1707	<i>Antonio Van Dyk</i>	G	G	182	1032
1708	<i>Rembrant Van Ryn</i>	G	G	183	1557

Inv.- Nr. (1747)	Künstler/in (1750)	Standort (1747)	Standort (1750)	Nr. (1750)	Gal.-Nr. (heute)
1709	<i>Abramo Stork</i>	G	G	184	1673
1710	<i>Moucheron</i>	G	G	185	1650 KV
1711	<i>Moucheron</i>	G	G	186	1648 W
1712	<i>Lilienberg</i>	G	G	187	1339 KV
1713	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	188	1436
1714	<i>David Teniers</i>	G	G	189	1080
1715	<i>Maniera Fiamminga</i>	G	G	190	1058
1716	<i>Poelemburg</i>	G	G	191	1247 KV
1717	<i>Poelemburg</i>	G	G	192	1246
1718	<i>VHeyde</i>	G	G	193	1662 KV
1719	<i>Francesco Mieris</i>	G	G	194	1767
1720	<i>Francesco Mieris</i>	G	G	195	1741
1721	<i>Gasparo Netscher</i>	G	G	196	1352
1722	<i>Griffier</i>	G	G	197	1686 KV
1723	<i>Gerardo Douw</i>	G	G	198	1713 KV
1724	<i>Gerardo Douw</i>	G	G	199	1720
1725	<i>Plazer</i>	G	G	200	2100
1726	<i>Plazer</i>	G	G	201	2098
1727	<i>Plazer</i>	G	G	202	2097
1728	<i>Plazer</i>	G	G	203	2099 KV
1729	<i>Francesco Mieris</i>	G	G	204	1746
1730	<i>Francesco Mieris</i>	G	G	205	1745
1731	<i>Breugel</i>	G	G	206	895 W
1732	<i>Frank il Vecchio</i>	G	G	207	944
1733	<i>Scola di Rubens</i>	G	G	208	999
1734	<i>Giovanni Rottenhamer, e Breugel</i>	G	G	209	922
1735	<i>Giovanni van Baalen e Breugel</i>	G	G	210	925
1736	<i>Maniera di Baldasar Denner</i>	G	G	211	[1754]
1737	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	212	1412
1738	<i>Filippo Wouwerman</i>	G	G	213	1425
1739	<i>Romeyn</i>	G	G	214	1524
1740	<i>Dietricy</i>	G	G	215	2112 KV
1741	<i>A. Dois</i>	G	G	216	1729 KV
1743	<i>Tisio Benvenuto da Garofalo</i>	U	F2	388	134 KV
1744	<i>Giovanni Bellini</i>	U	F2	397	61
1745	<i>Niccolò Lancret</i>	U	F2	434	788
1746	<i>Niccolò Lancret</i>	U	F2	435	787
1747	<i>Antonio Vateau</i>	U	F3	526	781
1748	<i>Antonio Vateau</i>	U	F3	527	782
1749	<i>Niccolò Lancret</i>	U	S2	545	785
1750	<i>Niccolò Lancret</i>	U	S2	538	786
1752	<i>Antonio Allegri detto il Correggio</i>	C	C	269	154 KV
1753	<i>Carlo Dolci</i>	C	C	270	[1750]
1754	<i>Pietro van Laar detto il Bambocci</i>	U	G	217	[1754]

Guarientis *Catalogo* der Gemäldegalerie (1750)

Pietro Maria Guarientis *Catalogo* von 1750 befindet sich im Archiv der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister (Inventarnummer 358).¹²⁷³ Das Format des Manuskripts beträgt 32 x 20 cm, das 48 Blatt umfasst.¹²⁷⁴ Der Band besteht aus den folgenden vier zusammengebundenen Heften: Guarientis *Catalogo* der Gemälde im Kabinett und Zimmer des Königs (Fol. 1 R.–19. V.), seinem Verzeichnis der Gemälde der Inneren Galerie (Fol. 21 R.–46 R.), einem (alphabetischen Künstler-) *Register zum Inventar Guarienti* (Fol. 49–53) sowie einer Konkordanz zwischen dem *Catalogo* von 1750 und dem *Verzeichnis* von 1862 (Fol. 55–71).¹²⁷⁵

Die originale Schreibweise der Handschrift wurde bei der Transkription weder korrigiert noch modernisiert. Übernommen wurden die tabellarische Seitengestaltung sowie Durch- und Unterstreichungen. Ergänzungen späterer Hand sind kursiv gesetzt. Hinzugefügt wurden eine Nummerierung der Einträge (Nr.) sowie eine Konkordanz zwischen diesen und den heutigen Galerienummern (Gal.-Nr.).¹²⁷⁶ Höhe und Breite sind in sächsischen Fuss (28,3 cm) und Zoll (2,36 cm) angegeben.¹²⁷⁷

¹²⁷³ Ich danke Andreas Rüfenacht (Bern) und Henri de Riedmatten (Fribourg) für ihre Mitarbeit an der Transkription der Handschrift und an der Identifikation der Gemälde.

¹²⁷⁴ Folio 20 fehlt, wie eine Notiz vom 25. Juni 1974 festhält. Es ist allerdings anzunehmen, dass diese Seite leer war, da mit Folio 21 ein neues Heft beginnt.

¹²⁷⁵ Hübner 1862 [1857] *Verzeichnis*. Guarienti 1750 *Catalogo*, Fol. 39 R., Inv.-Nr. 302. Es ist anzunehmen, dass Julius Hübner (1806–1882) die Konkordanz verfasste. Dieser hatte bereits 1855, vermutlich anlässlich der Verfassung seines ersten Verzeichnisses (Hübner 1856 *Verzeichnis*), eine handschriftliche Notiz im *Catalogo* hinterlassen. Vermutlich hatte er ihn für die Erstellung seiner Galerieverzeichnisse gehortet, wie die folgende, nach Hübners Tod verfasste Notiz seines Nachfolgers Karl Woermann (1844–1933) auf dem Vorsatzblatt andeutet: „Von der Generaldirection nachdem er über 10 Jahre verschollen gewesen, glücklich wiederaufgefunden und der Direction am 17 Oct 1884 zurückgeliefert / K Woermann 17/10 84“.

¹²⁷⁶ Siehe letzten Stand der Galerienummern in: Marx u. Hipp 2005 *Verzeichnis*, Bd. 2.

¹²⁷⁷ Z. B.: 1, 4½ = 1 Elle + 4,5 Zoll = 38,92 cm.

Raumabfolge

Gemäldekabinett:

- G Catalogo delli quadri, che Sono nel Gabinetto di Sua Maestà (Fol. 1 R.–18 V.).

Paradeschlafzimmer des Königs:

- C Nella Camera di Sua Maestà (Fol. 19 R.).

Innere Galerie:

- S1 Facciata della Sopraporta dove vi è il gran quadro del Tintoretto (Fol. 21 R.–22 R.).
F1 *Prima gran Facciata* (Fol. 22 R.–26 R.).
F2 *Seconda gran Facciata* (Fol. 26 R.–31 V.).
F3 *Terza gran Facciata* (Fol. 31 V.–37 V.).
S2 *Seconda Sopraporta* (Fol. 37 V.–39 R.).
P1 *Pilaastro 1.^{mo}* (Fol. 39 R.).
P2 *Pilaastro 2.^{do}* (Fol. 39 R.– V.).
P3 *Pilaastro 3.^{zo}* (Fol. 39 V.–40 R.).
P4 *Pilaastro 4.^{to}* (Fol. 40 R.– V.).
P5a *Pilaastro 5.^{to}* (Fol. 40 V.–41 R.).
P5b *Fianco del 5.^{to} Pilaastro* (Fol. 41 R.– V.).
P6a *Fianco del 6.^{to} Pilaastro* (Fol. 41 V.–42 R.).
P6b *Pilaastro 6.^{to}* (Fol. 42 R.– V.).
P7a *Pilaastro 7.^{mo}* (Fol. 42 V.–43 R.).
P7b *Fianco del 7.^{mo} Pilaastro* (Fol. 43 R.– V.).
P8a *Fianco del 8.^{vo} Pilaastro* (Fol. 43 V.–44 R.).
P8b *Pilaastro 8.^{vo}* (Fol. 44 R.– V.).
P9 *Pilaastro 9.^{no}* (Fol. 44 V.–45 R.).
P10 *Pilaastro 10.^{mo}* (Fol. 45 R.– V.).
P11 *Pilaastro 11.^{mo}* (Fol. 45 V.–46 R.).
P12 *Pilaastro 12.^{mo}* (Fol. 46 R.).

Transkript

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
1 R.					Catalogo delli quadri, che Sono nel Gabinetto di Sua Maestà		
	1	1183	1525	Pietro Neefs	Quadro in rame, collo spaccato d'un Chiesa Gotica, con diverse figurine.	1,,4½	1,,11
	2	1754	1526	Mieris	Quadro in tavola, con una Giovane sedente, che dà da mangiare ad un Pappagallo.	-,10	-,7½
	3	1769	1527	Mieris il Giovane	Quadro in tavola, con un Trombetta, che suona ad una finestra.	1,,1	-,10½
	4	1547A	1528	Adamo Elsheimer	Quadro in rame, con un paese, nel quale si vede Giuseppe, posto da suoi Fratelli nel pozzo.	-,9½	-,11½
	5	— ¹²⁷⁸	1529	Mieris	Quadro in tavola, con una Giovane sedente, che parla con un Uomo, che tiene un bicchiere di vino in mano, e sopra una sedia un cane.	-,11½	-,9½
	6	1336	1530	Maniera di Rembrant ?	Quadro in tela, con una Donna, che legge una carta, appoggiandosi ad una tavola copperta d'un tapeto, con sopra un piatto di frutta.	2,,11½	2,,3½
	7	1122 W	1531	Standart	Quadro in tela, con alquanti cavalli, campo d'aria, ed alcune figure.	1,,7½	1,,11½
	8	928B	1532	Breugel de Velours	Quadro in tavola, con una Femina sedente, ed un Puttino, che le porge fiori, rappresentante la Primavera.	1,,10½	2,,4½
1 V.	9	1073	1533	David Teniers	Quadro in tavola, con gente, che giuoca alla mora entro un'osteria, ed altre figure.	1,,8	2,,5
	10	1414 ¹²⁷⁹	1534	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con la caccia del cervo, diversi Uomini, ed una donna a cavallo, campo di alberi, ed aria.	1,,8½	2,,9
	11	1829	1535	Copia di Terburg <i>NB original</i>	Quadro in tela, con un Offiziale, che scrive una lettera, ed un Trombetta in piedi, campo di camera.	1,,10	1,, 4, 5
	12	1497	1536	Giacomo Ruysdahl	Quadro in tela, con un paese, cascata d'acqua, un ponte, con figurine.	2,,5	1,,11
	13	1498	1537	Giacomo Ruysdahl	Quadro in tela, con un paese, cascata d'acqua fra sassi, e piccole pecore.	2,,5	1,,11
	14	2093	1538	Seybold	Quadro in rame, con mezzo busto di una Giovane, con velo in testa.	1,,8	1,,3½
	15	2092	1539	Seybold	Quadro in rame, con mezzo busto d'una Giovane, in una mano tiene un flauto, e'l cappello ornato con piuma.	1,,8	1,,3½

¹²⁷⁸ Letzte Erwähnung.

¹²⁷⁹ 1927 im Tausch abgegeben (Kunsthandel).

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	16	1151	1540	Bonaventura Peters	Quadro in tela, con un porto di mare, nel quale si vedono delle navi, che tirano cannonate campo d'aria.	2,,8	4
	17	1714	1541	Gerardo Douw	Quadro in tavola, con una vecchia sedente, tien nelle mani un rocchello, illuminata al lume di candela, campo scuro.	1,,2	-,11½
	18	1345 KV	1542	Gasparo Netscher	Quadro in rame, con una Giovane sedente ammalata, ed un Medico, che esamina l'urina, con altra figura.	-,11½	-,9½
2 R.	19	891 KV?	1543	Herman Saftleven	Quadro in rame, con veduta d'un paese montuoso, e figurine.	-,9	-,11½
	20	1241 W?	1544	Poelemburg	Quadro in tavola, con diverse Femine nude, che si bagnano, campo di grotta, ed aria.	-,10½	1,,½
	21	2079 KV	1545	Ferg	Quadro in rame, con un paese ed un passo, con figurine sopra l'acqua, altre in terra, campo di case rustiche, ed aria.	-,9	1,,-
	22	2080 KV	1546	Ferg	Quadro suo compagno in rame, con paese, ed un acqua, con un passo pieno di figurine, ed altre per terra, campo di case, con una torre.	-,9	1,,-
	23	1743	1548	Francesco Mieris	Quadro in tavola, con una Giovane sedente in atto d'accordare un arcileuto, parlando con altra figura, che le stà di dietro, campo di camera.	1,,5½	1,,1
	24	962C	1549	Pietro Paolo Rubens	Quadro in tavola, con Argo addormentato dal suono del flauto di Mercurio, quale tiene la spada pronta per tagliar ad esso la testa, Io convertita in vacca, attenta ad osservare.	2,,3	3,,1½
	25	1072 KV	1550	David Teniers	Quadro in tela, che rappresenta un laboratorio, con entro molte figure, che operano, con molti attrezzi chimici.	2,,1½	2,,7
	26	— ¹²⁸⁰	1551	Andrea Both	Quadro in tavola, con un paese, dove si vede un Postiglione appresso un cavallo, in atto d'attendere un Corriero, che arriva, ed un Uomo sedente con diversi cani, campo di strada.	2,,½	1,,10
	27	805A	1552	Alberto Durer	Quadro in tavola, con Cristo sedente ad una colonna, coronato di spine, campo d'architettura, fù del <u>Duca di Mantova</u> . ¹²⁸¹	2	1,,6
2 V.	28	1747 ¹²⁸²	1553	Francesco Mieris	Quadro in tavola, con un Offiziale sedente, che pippa ad un tavolino, sopra il quale si vedono molti attrezzi, in un canto armature per terra, e nel principale una sedia, con sopra la sua spada, e mantello, campo di camera.	1,,2	-,11
	29	1175	1554	Bodewyns	Quadro in tavola, con un paese, casamenti, e figurine, campo d'aria.	-,10½	1,,3

¹²⁸⁰ Letzte Erwähnung.

¹²⁸¹ Landgraf Philipp von Hessen-Darmstadt (1671–1736), kaiserlicher Statthalter von Mantua?

¹²⁸² 1927 im Tausch abgegeben (Kunsthandel).

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	30	1168 W?	1555	Bodewyns	Quadro in tavola, con un paese montuoso, e piccole figurine, con animali.	-,10½	1,,3
	31	1239	1556	Poelemburg	Quadro in tavola, col riposo della Vergine in Egitto, e nel lontano diversi animali.	-,11	1,,2½
	32	1398	1557	Adrian Ostade	Quadro in tavola, con una capanna entro la quale vi si vedono due Villani, ed una Villana, che mangiano ad una tavola.	1,,1	-,11
	33	1554	1558	Art van der Neer	Quadro in tavola, con un paese di punto basso, con casamenti, ed una figurina, che monta una scala a mano.	1,,1½	1,,3½
	34	1145	1559	Alessandro Kierings	Quadro in tavola, con un paese, e capanne, nel principale una figura a piedi con cavalli carichi.	1,,-	1,,3
	35	1762	1560	Slingeland	Quadro in tavola, con una Giovane sedente che lavora spizzi, ed una Villana alla finestra, che le vuol vendere un cappone, campo di camera, con un cagnolino, ch'abbaja.	1,,3	1,,-
3 R.	36	1446	1561	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con un paese, nel quale si vede, un Uomo smontato da cavallo per farlo ferrare, il Fabro in atto di camminare col ferro in mano, altro Uomo a cavallo, campo di capanna, ed aria.	2,,2½	1,,9½
	37	1740 KV	1562	Guglielmo Franc. Mieris +	Quadro in tavola, con mezza figura di un Ufficiale, che tiene la mano sopra la spada nuda, col petto di ferro, e berretta di pelle in testa.	-,7½	-,6
	38	1085B KV	1563	David Teniers	Quadro in tavola, con una mezza figura in atto d'accordare un arcileuto, con altra figura in atto di suonare il traversiero, sopra la tavola carte di musica, campo di camera.	-,8½	-,7
	39	1618	1564	Gerbrant van den Eckhout	Quadro in tela, con Maria Vergine, che presenta al Tempio il Bambino, ch'è nelle braccia di San Simeone, altre figure astanti, campo di Tempio.	2,,4	2,,11½
	40	1390	1565	W. D. Potter	Quadro in tavola, che rappresenta l'Adultera avanti a Cristo, il quale scrive sulla terra, Farisei, che l'osservano, campo di Gotica architettura.	2,,3	1,,9
	41	1500	1566	Giacomo Ruysdahl	Quadro in tela, con un bosco, con entro piccole figurine, campo d'aria.	2,,3	1,,10
	42	1501	1567	Giacomo Ruysdahl	Quadro in tela suo compagno, con un paese, e caduta d'acqua, con piccole figurine, ed animali, campo d'alberi, ed aria.	2,,3	1,,10
3 V.	43	1450	1568	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con Soldati accampati, in un canto si vede un Ciarlatano sopra il banco, e dall'altro, si vede un fiume con barche, e soldati, che vanno ad abbeverare i suoi cavalli, campo di tende, ed aria.	2,,7½	4,,7
	44	1449	1569	Filippo Wouwerman	Quadro in tela suo compagno, con la caccia de' caprioli, e cervi, diverse figure a cavallo, e cani, che li seguono, come pure Dama a cavallo col dardo in mano, veduta di un palazzo, ed acqua, con gente, che pesca, ed una Donna con pecore.	2,,6½	4,,6½

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	45	1556	1570	Rembrant van Ryn	Quadro in tavola, con mezza figura di un Giovane, con cappello con piuma e gioje in testa, campo scuro.	1,,10½	1,,6½
	46	1749	1571	Francesco Mieris	Quadro in tavola, con un accomodacaldare, il quale ne tiene una in mano guardando, se vi sono buchi, una Giovane gli sta davanti osservando, al di dietro due Regazzi con gabbia in mano, e nel piano diverse masserizie.	1,,8½	1,,11
	47	1419 KV?	1572	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con Soldati attendati, de' quali parte a cavallo, e parte a piedi.	1,,2	1,,5½
	48	1761 ¹²⁸³	1573	Slingeland	Quadro in tavola, con una Giovane sedente, che tiene un cagnolino in braccio, al di dietro di Lei, un Giovanotto, che l'accarezza, tenendo in mano un flautino, campo di camera, e poca architettura.	1,,5	1,,1
4 R.	49	1817	1574	Adrian van der Werff /	Quadro in tavola, con Santa Maddalena sedente nella sua grotta con attrezzi d'Eremo. <i>Fù del C. <u>Cžernin</u></i> ¹²⁸⁴	1,,2½	-,11
	50	986C	1575	Pietro Paolo Rubens	Quadro in tavola, con un giardino, e diversi Uomini, e Donne, in amorse conversazioni, campo d'architettura, ed aria.	3,,3½	4,,4
	51	1285 KV	1576	Saftleven	Quadro in rame, con un paese, montagne, alberi, acqua, barche, e figurine.	-,6, 5	-,10½
	52	1287 KV	1577	Saftleven	Quadro in rame, con un paese, veduta di case, barche, acqua, e figurine.	-,6, 5	-,10½
	53	1303	1578	Gisberto Hondekotter	Quadro in tela, con un anatra, ed un piccione morto sopra un tavolino, con altri attrezzi di caccia.	2,,7	2,,11
	54	— ¹²⁸⁵	1579	<u>Standart</u> , le figure, ed il paese dell'Uysman	Quadro in tela, con un Pastore sedente sopra una pietra in atto di parlare con una Donna, vi si vedono bovi, pecore, un cavallo, ed un cane, che dorme.	2,,1	3,,-
	55	1819	1580	Adrian van der Werff /	Quadro in tavola, con la Vergine sedente con un libro sopra le ginocchia, osservando il Bambino, che abbraccia San Giovannino, campo di paese, fù del <u>Conte Cernini</u> di Praga.	1,,7½	1,,2½
	56	909	1581	Pietro Breugel	Quadro in tavola, con un porto di mare, con diversi bastimenti, da una parte una fortezza, dall'altra un molino a vento, con figurine.	1,,4	1,,10

¹²⁸³ Letzte Erwähnung in den Inventaren und Katalogen des 18. Jhs.: Oesterreich 1754 *Inventarium*, II, Nr. 867?

¹²⁸⁴ Czernin, Prager Adelsfamilie.

¹²⁸⁵ Letzte Erwähnung.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	57	1826	1582	Adrian van der Werff, prima maniera	Quadro in tavola, con trè Paesani, che sedono ad una tavola in diverse attitudini.	1,,4½	1,,1½
4 V.	58	1818 KV	1583	Adrian van der Werff /	Quadro in tavola, con il Giudizio di Paride, Venere, che riceve il pomo, ed altre Deità, nel piano un cane e due colombe. <i>Fù del C. Czernin</i>	1,,11½	1,,9
	59	1789	1584	Gerardo Douw	Quadro in tavola, con un Scultore, ch'osserva una statua, Opera meravigliosa per essere ottimamente illuminata dal lume della candela.	1,,7	1,,1
	60	1715	1585	Gerardo Douw	Quadro in tavola, con una Giovane sedente, ed un Uomo, che l'osserva con una candela in mano; il tutto mirabilmente illuminato dal lume della candela.	1,,7	1,,2½
	61	1573 ¹²⁸⁶	1586	Rembrant van Ryn	Quadro in tavola, con mezza figura d'un Giovane con mostacci, barbino, berretta in testa, e collare al collo.	1,,11	1,,7½
	62	1809 KV	1587	Ossenbeck	Quadro in tela, con un Villaggio, i Padroni del quale parlano ad un Contadino, che con la sua famiglia stà sotto un pagliaro, da un canto si vedono animali, ed in lontano una carrozza a due cavalli, campo di paese.	2,,1½	3,-
	63	1779	1588	P. Leermans	Quadro in tavola, con un Eremita, che legge un libro, al davanti un Crocifisso, ed altri attrezzi di penitenza, campo di grotta.	1,,5½	1,,2
	64	1408A	1589	Pietro Laar detto il Bambocci	Quadro in tavola, con un paese di punto basso, vi si vede un Contadino, che mette il collaro al suo cavallo, al di dietro una Donna col Fanciullo in braccio, ed un cane.	1,,10½	1,,5
5 R.	65	1138	1590	Rubens il paese, e le figure del Teniers <i>NB</i>	Quadro in tavola, con un vasto paese, nel piano un Eremo con Eremiti, che leggono ne'suoi libri, campo d'aria.	1,,10	2,,7½
	66	1733	1591	Gabriel Metzu	Quadro in tavola, con una Giovane, che contratta pollame, ed un Uomo, che ne vende; un cane in atto di guardare un gallo, per terra animali, ed uccellame vivo, e morto, campo di muraglia, ed aria.	2,,2	1,,7½
	67	1734	1592	Gabriel Metzu +	Quadro in tavola, con un Uomo sedente sopra un barile, che pippa, al di dietro una Donna, che vende polli ad una Donna di Monache, un cane, che la mira, diverse sorti d'animali morti, campo d'aria.	2,,2	1,,7½
	68	1751	1593	Guglielmo Mieris	Quadro in tavola, con un Pittore, che nel suo studio mostra un quadro ad un Gentiluomo, attrezzi pittoreschi sopra il tavolino, ed un violoncello, campo di camera.	2,,3	1,,8
	69	1407	1594	Giuseppe Brye <i>NB</i>	Quadro in tavola, con una descrizione in versi Olandesi, che contiene l'elogio delle arenghe.	2,-	1,,8½

¹²⁸⁶ Letzte Erwähnung in den Inventaren und Katalogen des 18. Jhs.: Oesterreich 1754 *Inventarium*, II, Nr. 553?

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	70	— ¹²⁸⁷	1595	Adriano van der Werff, prima maniera <i>Mieris</i>	Quadro in tavola, con mezza figura di Uomo, che vende tossico per li sorci, de quali se ne vedono vivi, e morti.	-,8½	-,6
	71	1825 W	1596	Adriano van der Werff, prima maniera	Quadro in tavola, con una Donna, che à una trappola da sorci in mano gettandone uno con la molletta fuori della finestra.	-,8½	-,6
5 V.	72	819 KV	1597	Breugel dei Villani	Quadro in tavola, con un contrasto de' Contadini, uno de quale in atto di levar dalle mani d'una Donna una forcina.	2,,6	3,,5
	73	2094	1598	Seybold	Quadro in rame, con la testa d'un soldato, con berretta di pelle in testa, poche spalle armate di ferro, e capelli bianchi.	1,,5½	1,,2
	74	2095	1599	Seybold	Quadro in rame, con la testa di una Donna vecchia, con un panno verdetto.	1,,5½	1,,2
	75	944A	1600	Franck le figure, ed i fiori di Breugel	Quadro in tavola, con un ovato, circondato da una ghirlanda di fiori, nel di cui mezzo si vede la Vergine con il Bambino in braccio, ed un angioło inginocchiato avanti, che suona l'arpa.	2,,4	1,,10
	76	1627	1601	Giovanni Lingelbach	Quadro in tela, con un porto di mare Turco, con navi, casamenti, e figurine.	3,,10½	3,,2
	77	1258	1602	Knupfer di Lipsia	Quadro in tavola, col ritratto, e la famiglia del proprio Autore, campo di camera.	1,,9	1,,11½
	78	840	1603	Giovanni Van Eyck da Bruggia <i>NB</i>	Quadro in tavola, con la Vergine, ed il Bambino in braccio, e Sant'Anna sedente, addietro due figure, campo d'architettura.	2,,4	1,,8½
	79	— ¹²⁸⁸	1604	David Teniers	Quadro in rame, con una Sagra di Villa con molte figure, alcune ballano, ed altre mangiano, campo d'osteria, e paese.	1,,1½	1,,5½
	80	919	1605	Giovanni Van Baalen le figure, ed il resto del Breugel	Quadro in rame, con il convito d'Arianna e Bacco, con altre Deità, ed amorini in aria, che spargono fiori, campo di Paese, e frutti.	1,,3½	1,,9½
6 R.	81	1711	1606	Gerardo Douw	Quadro in tavola, con un Eremita inginocchione in atto di leggere, con attrezzi di penitenza, campo scuro.	2,,1½	1,,6½
	82	1774	1607	Guglielmo Mieris	Quadro in tavola, con Uomo sedente in atto di empire la sua pippa, al di dietro un Giovane, con boccale, e bicchiere nelle sue mani, sopra la tavola una lira campo di camera.	1,,½	-,10½
	83	1773	1608	Guglielmo Mieris	Quadro in tavola, con una Vecchia, che astrologa una Giovane, nel principale un Giovanotto, campo di paese.	170½	-,10½

¹²⁸⁷ Letzte Erwähnung.

¹²⁸⁸ Letzte Erwähnung.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	84	1078	1609	David Teniers	Quadro in rame, con un corpo di guardia, con Soldati, che giuocano, altre figurine, ed arnesi militari.	1,,5	1,,8
	85	1062 ¹²⁸⁹	1610	Maniera di Brauer NB. Original +	Quadro in tavola, con gente, che sede ad una tavola, rovinato dalla vernice.	-,10½	1,,2½
	86	1240 W?	1611	Poelemburg	Quadro in tavola, rappresentante un bagno di Ninfe, campo di paese.	-,10½	1,,½
	87	1748	1612	Francesco Mieris	Quadro in tavola, con un Vecchio, che sede ad una tavola, temperando una penna, sopra la tavola, si vedono libri, ed un globo, campo di camera.	1,, 2½	-,10½
	88	1282	1613	Maniera di Breugel Herman Saftleben	Quadro in rame, con un vasto paese, un fiume nel mezzo, casamenti, e piccole figurine.	-,8½	-,11
	89	1114	1614	Ant.º Fran:º van der Meulen	Quadro in tela, con un paese, ove si vede una carrozza a sei cavalli, ed un Cavaliere sopra un caval bianco, con gran corteggio di Nobiltà, e scorta di Soldati a cavallo con quantità di figure a piedi, campo di paese.	2,,2	3,,½
6 V.	90	1477	1615	Niccolò Berchem	Quadro in tavola, con un Pastore sedente, che dorme, ed una Pastorella in atto d'addormentarsi al di lui lato, con diversi Animali, campo d'aria.	1,,8	2,,3½
	91	1447	1616	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con un paese, e diversi cavalli condotti ad abbeverare, in lontano una Sentinella vicina al cannone, e due altri Soldati, campo d'aria.	1,,7½	2,,1½
	92	— ¹²⁹⁰	1617	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con un paese, Cavalieri, e Dame disposti per andare alla caccia, ed altre figure, parte già a cavallo con falconi in mano, ed altri a piedi con cani, in lontano un Uomo a cavallo, che suona i timpani.	1,,8	2,,3½
	93	879 W	1618	Breugel	Quadro in tavola, con un fiume, barche figurine, case, e campo di paese.	1,,4	2,,2½
	94	1521	1619	Gerardo Berkheide	Quadro in tavola, con la veduta del palazzo del Consiglio d'Amsterdam, con figure, campo d'aria.	1,,5½	2,,-
	95	1085A KV	1620	David Teniers	Quadro in tavola, con un Osteria, con gente che giuoca a carte, ed altri, che si scaldano al fuoco.	1,,1	1,,4½
7 R.	96	1815 KV	1621	Adrian van der Werff	Quadro in tavola, con una Venere sedente sopra un Sasso, con un amorino a suoi piedi, e due Puttini al di dietro, e nell'aria le colombe.	1,,4	1,,1

¹²⁸⁹ 1924 an VHW abgegeben.

¹²⁹⁰ Vgl. Gal.-Nr. 1440.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	97	1775	1622	Guglielmo Mieris	Quadro in tavola, con una Donna sedente, che vien corteggiata dalle sue Damigelle, al davanti un tavolino con sopra una cassetta di gioje, e sopra la porta si vede un Uomo in piedi.	1,,5½	1,,10
	98	1469 KV?	1623	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con un paese, entro del quale si vedono Uomini a piedi, ed a cavallo; al di dietro un mulo carico, con un Uomo che lo segue, campo d'aria.	1,,5	1,,11½
	99	1085?	1624	David Teniers	Quadro in tavola, con due Uomini sedenti, che giuocano al sbaraglino, e di dietro altre due figure.	1,,1½	1,,5½
	100	1451	1625	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con una battaglia, trà Franchi, e Turchi, parte a cavallo, e parte a piedi, in lontano si vede l'accampamento, campo d'aria.	2,,11	3,,8½
	101	1430 ¹²⁹¹	1626	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con la disposizion di caccia, Uomini, e Donne a cavallo, con falchi in mano, cacciatori a piedi, con cani, e falchi, campo con la fabrica d'un giardino, ed aria.	2,,10½	3,,7½
	102	1830	1627	Gasparo Netscher	Quadro in tavola, con una Giovane in atto di lavarsi, le mani, ed una sua Serva con bacile, e brocca in mano, che versa dell'acqua, campo di camera fornita.	1,,10½	1,,6½
7 V.	103	1005	1628	Pietro Paolo Rubens	Quadro in tela, si crede essere il ritratto della Moglie dell'Autore, e tien delle rose in mano, campo scuro.	2,,9½	2,,½
	104	986A	1629	Pietro Paolo Rubens	Quadro in tela, sopra tavola, si crede essere il ritratto dell'altra Moglie dell'Autore, ed à un panno nero sopra la testa, campo scuro.	2,,9½	2,,2
	105	1429 ¹²⁹²	1630	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con un Uomo, ed una Donna in atto d'andare alla caccia, diverse figure del seguito con cani, e falchi.	2,,10	3,,8
	106	1468A	1631	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con un osteria, alla quale vi sono Soldati a piedi, ed a Cavallo, con altra gente, che beve, e balla, campo di paese.	2,,11	3,,8½
	107	1484	1632	Niccolò Berchem	Quadro in tavola, con un paese, e fabbriche diroccate, e trè bovi, sopra uno de quali sede una Donna, che parla con un Uomo, con altre due figure, ed un cane.	1,,8	2,,3
	108	1245	1633	Poelemburg	Quadro in tela, con un paese, ed alberi, dove si vedono diverse Donne nude, e parte nell'acqua, campo d'aria.	1,,6	1,,10
	109	1270	1634	Giovanni Both	Quadro in tavola, con un paese, e due figurine a cavallo, uno de quali si fà accomodare una staffa, altre figurine a piedi, ed a cavallo, campo d'aria.	1,,5	1,,10½
	110	1838	1635	Aldert, van Everdingen	Quadro in tavola, con un paese, cascata d'acqua, due molini, campo d'alberi, ed aria.	1,,3	1,,6

¹²⁹¹ Durch Posse im Tausch abgegeben (Kunsthandel).

¹²⁹² 1926 an VHW im Tausch abgegeben.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
8 R.	111	1837	1636	Aldert van Everdingen	Quadro in tavola, con un paese, nel principale un sasso, e sopra la strada tre piccole figurine, campo d'aria.	1,,3	1,,6
	112	1978	1637	Adamo Elsheimer <i>NB</i> +	Quadro in rame, con un paese, con la Vergine sopra il somarello, che consegna il Bambino a San Giuseppe.	-,7½	-,9½
	113	1115	1638	Ant. ^o Fran. ^{co} van der Meulen	Quadro in tela, con una carrozza a sei cavalli bianchi, con entro due Principesse, ed altre tre Dame, con quantità di corteggio, al di dietro una figura a cavallo, pare essere Luigi quattordici, con altro gran seguito di persone a piedi, ed a cavallo, più in dietro compagnia di cavalleria, con altre carrozze, e carri, ed in lontano veduta di Città.	2,,3½	3,,6
	114	1366 KV	1639	Pietro van Laar detto il Bambocci	Quadro in tela, con un Convento, e molti Poveri in diverse azioni, che ricevono limosine da un Frate, nel principale due cani, che contrastano, campo d'aria.	2,,8	3,,6
	115	1594	1640	Grabatier <i>Giovanni Asselin</i>	Quadro in tela, con un paese, e due Bovi, uno de quali è nell'acqua, con un asino in prospettiva, nel principale un Uomo sedente, che si lava i piedi, campo d'aria.	1,,6½	1,,3½
	116	1453	1641	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con un paese, ed un Uomo vestito di dante, smontato da cavallo, al di dietro due altre Persone a cavallo, e Poveri, che ricevono limosine, in lontano altre figurine al fuoco, campo d'aria.	1,,5	1,,8
8 V.	117	1438	1642	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con un paese, e Persone a cavallo; un Oste, che lor dà da bère, in lontano, figurine a cavallo in atto di passar un acqua, campo d'aria.	1,,5	1,,8
	118	1794 KV	1643	Maniera di Gerardo Douw <i>A. Boonen original</i>	Quadro in tela, con San Girolamo in atto di leggere al lume della candela, l'occhiale con cui legge rende il riflesso sopra il libro, il tutto illuminato dal lume della candela, campo scuro.	1,,6	1,,2½
	119	1279 KV?	1644	Saftleven	Quadro in tavola, con paese, montagne, nel piano tende, con piccole figurine.	1,,1½	1,,5½
	120	1660	1645	Adrian van den Velde	Quadro in tela, sopra tavola, con un paese, e trè bòvi, due de quali s'incozzano, come pure un Pastore con pecore.	1,,2	1,,5
	121	1346	1646	Gasparo Netscher	Quadro in tavola, con un Uomo, che sede ad un tavolino, in atto di scrivere, sopra il tavolino si vede una carta Geografica, campo di camera.	-,10	-,7½
	122	1290 KV	1647	Saftleven	Quadro in tavola, con un paese, e figurine, campo d'alberi, ed aria.	-,7	-,11½
	123	1525 KV	1648	Martino Hemscherken	Quadro in tela, con Soldati, che sedono intorno ad una botte in atto di pippare, in dietro altra gente sedente a tavola, che cantano, e giuocano, campo di camera.	2,,1	2,,11½
	124	1526 KV	1649	Martino Hemscherken	Quadro in tela, con una camera, nella quale si vedono figure di Paesani, de' quali, chi pippa, e chi rigetta.	2,,1	2,,11½

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
9 R.	125	— ¹²⁹³	1650	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con Gente ritornata dalla caccia, nel principale cacciatori, che sventrano un animale, un Cavalier, ed una Dama in piedi, con altra gente, e cani.	1,,8	2,,4
	126	— ¹²⁹⁴	1651	Dietricij	Quadro in tavola, con la nascita di Cristo, diversi Pastori in ammirazione, il tutto illuminato dal splendor del Bambino, campo di capanna.	1,,10	2,,5½
	127	1380	1652	Adriano Brauer <i>NB</i>	Quadro in tavola, con un Mago, che sede ad una tavola, con un libro in mano, gli comparisce un Demonio, che gli parla, nel piano diversi gatti, un pugnale, ed una testa di morto.	-,9½	1,,-
	128	1399	1653	Adriano Ostade	Quadro in tavola, con due paesani, che sedono sopra una banca, in atto di pippare, uno de quali soffia il fumo in faccia ad una Serva, che s'irrita, campo d'erbaggi.	1,,1	-,11
	129	1427	1654	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con un Soldato a cavallo, che parla con una Donna, al di dietro un cavallo carico condotto da altro Uomo, come pure tre cani, ed altre figurine campo d'aria.	1,,1½	1,,3½
	130	1465	1655	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con Pescatori, che tirano la rete in terra, due cavalli, ed altre figure ed un cane, che beve, campo d'alberi, ed acqua.	1,,1½	1,,3½
	131	1289	1656	Saftleven	Quadro in rame, con la veduta di una Città in lontano, acqua, che la circonda, con barche, e nel piano una carrozza, e molte figurine, campo di paese.	-,8½	1,,3½
9 V.	132	1250 KV	1657	Poelemburg il paese, e le figure del Bodewyns	Quadro in tavola, con un paese, ed un ponte con sotto acqua, nella quale vi sono degli animali, una Pastorella, che cavalca un Asino, ed un Uomo in piedi col cane.	-,10	1,,2
	133	1148	1658	Giacomo de Artois	Quadro in tela, con un paese pieno d'alberi, nel piano animali con un pastore, che parla ad una Pastorella, campo d'aria.	3,,1	4,,2½
	134	1678	1659	Griffier	Quadro in rame, con una fiera e diverse figure, che ballano, e si divertiscono; con un acqua, e barche, campo di Paese, ed aria.	1,,10½	2,,4½
	135	1806	1660	Sosyh	Quadro in tavola, con una Donna, che vende pesci, ed altre figure, campo di casa, acqua, ponte, e barche con Aria.	1,,9	1,,4
	136	1070	1661	David Teniers	Quadro in tela, con Uomini e Donne, che si divertiscono in un villaggio, mangiando, bevendo, ballando, ed altri, che osservano, campo d'alberi, ed aria.	3,,3	4,,9
	137	1812	1662	Adrian van der Werff	Quadro in tavola, con una Pastorella in braccio d'un Giovane, che l'accarezza, campo di giardino, statue, fontana, e poca aria.	2,,1	1,,8½

¹²⁹³ Letzte Erwähnung. Vgl. Gal.-Nr. 1439.

¹²⁹⁴ Letzte Erwähnung.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	138	1821	1663	Adrian van der Werff	Quadro in tavola, che rappresenta Diogene con la lanterna in mano, un ragazzo, che lo deride in atto d'orinare, con altre figure, campo scuro.	1,,1/2	-,,10½
	139	1478	1664	Niccolò Berchem	Quadro in tavola, con un paese, ed una Pastorella sopra un asino, che parla con altra per terra, in lontano altre figurine.	-,,10½	1,,1½
10 R.	140	1609	1665	Klomp	Quadro in tela, con un paese, e diversi animali, ed una figurina, che monge una vacca, campo d'alberi, ed aria.	2,,7½	2,,4
	141	1808	1666	Horcher	Quadro in tavola, con una camera entro della quale Paesani che giuocano alle carte, altri, ch'osservano, ed altri, che si scaldano ad un camino, nel piano diverse masserizie.	2,,1½	2,,11½
	142	1140	1667	Neys	Quadro in tavola, con Pescatori, che pescano con la rete, nell'acqua tre barche, e per terra figurine con cavalli carichi, campo di paese, ed aria.	-,,10½	1,,3
	143	1139	1668	Neys	Quadro in tavola, con un paese, ed acqua, con figurine a piedi, ed a cavallo, ed un Pastore con animali, campo d'aria.	-,,10½	1,,3
	144	929 KV	1669	Roland Savery	Quadro in tavola, con la caccia del Cinghiale, trè Cacciatori con asta in mano, e due cani, campo d'alberi, ed aria.	-,,10½	1,,3
	145	1732	1670	Metzu	Quadro in tavola, con una Giovane sedente, che à sopra le ginocchia una fruttiera d'argento, con entro fravole, ed un Uomo seduto appresso, che l'abbraccia con un bicchiere di vino in mano, sopra la tavola diversi attrezzi, campo di camera.	1,,3	1,,1
	146	1630	1671	Paolo Potter	Quadro in tavola, con un paese, Bovi, pecore, ed un cavallo, campo d'aria.	1,,3	1,,8
10 V.	147	1629 KV	1672	Paolo Potter	Quadro in tavola, con diversi Bovi, in atto d'andare, con un Pastore, che li guida, in lontano si vede una carrozza a due cavalli, campo d'aria.	1,,3½	1,,9
	148	931	1673	Roland Saverij	Quadro in tavola, con una fabrica disabitata, nel piano diverse oche, cigni, e grue, e nell'aria due aquile, con altri uccelli.	1,,1	1,,6
	149	1442	1674	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con un paese, ed alquanti Uomini, ch'abbeverano li loro cavalli ad una fonte, campo d'aria.	1,,3½	1,,5½
	150	1441 ¹²⁹⁵	1675	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con Soldati a cavallo arrivati ad una tenda, uno smontato parla ad un ragazzo, altro con bandiera, ed al di dietro altri, che giuocano sopra il tamburro.	1,,3½	1,,6½
	151	1418 KV	1676	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con un mercato di cavalli, Persone, che li provano, ed altri, ch'osservano, in lontano, acqua con barche, campo di paese, ed aria.	2,,2½	2,,9

¹²⁹⁵ 1925 im Tausch abgegeben (Kunsthandel)

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	152	1421 KV	1677	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con gente, che ritorna dalla caccia, figure a cavallo, con falconi, e cani, campo di paese, ed aria.	2,,3½	2,,7
	153	2019	1678	Cornelio de Heem <i>Mignon</i>	Quadro in tela, con composizione di frutti, con un nido d'uccelli, ed un gardello, con qualche insetti.	3,,1	2,,7
	154	1261	1679	Cornelio de Heem	Quadro in tela, con frutti, un nido d'uccelli, due gardelli, uno vivo, e l'altro morto, ed alquanti insetti, campo scuro.	3,,2	2,,7
11 R.	155	1658	1680	Adrian van den Velde	Quadro in tela con un paese, e rottami di fabbriche, nel piano diversi bovi guidati da un Pastore, ed una Pastorella a cavallo, campo d'aria.	2,,8½	3,,11½
	156	1768	1681	Guglielmo Mieris	Quadro in tavola, con una Giovane, che dà da bere a un Uomo, che tiene la pipia in mano, ambi ad una finestra, il frontispizio della quale è istoriato con un Bacchanale di basso rilievo, come pure si vede un violino.	-,11	-,8½
	157	— ¹²⁹⁶	1682	Gerardo Douw	Quadro in tavola, col ritratto dell'Autore con tavoletta, e pennelli in mano, ad una finestra, al di dentro si vede il cavaletto, con sopra un quadro.	-,10	-,7½
	158	1719	1684	Gerardo Douw	Quadro in ovato in tavola, con una Vecchia con gli occhiali in atto di leggere una carta.	-,5½	-,4
	159	1717	1683	Gerardo Douw <i>1684</i>	Quadro in tavola, con mezza figura d'una Giovane, che tiene le mani appoggiate ad un tavolino, campo scuro.	-,6	-,5
	160	1771	1685	Guglielmo Mieris	Quadro in tela sopra la tavola, con una Giovane quasi nuda, che dorme, al di dietro un Amorino con arco, e frecce, campo di paese.	-,5½	-,7½
	161	1776	1686	Guglielmo Mieris	Quadro in tela sopra tavola, con Paride sedente, in atto di presentar il pomo a Venere, che tiene apresso di sè Cupido, campo di paese.	-,6	-,7½
	162	2011 KV	1687	Carlo Ruthart	Quadro in tela, con trè gran bestie appoggiate ad un sasso, nel piano poca acqua con due uccelli.	2,,5½	2,,-
11 V.	163	2012 KV	1688	Carlo Ruthart	Quadro in tela, con la caccia de' Cervi con cani, che li afferrano, al di dietro, Cacciatori a cavallo suonando il corno, campo di bosco, ed aria.	2,,5½	2,,-
	164	846	1689	Maniera di Holbein <i>original</i>	Quadro in tavola, con mezza figura di una Giovane vestita di nero, con cuffia bianca in testa, ed ambe le mani.	2,,10	2,,1½
	165	— ¹²⁹⁷	1690	Maniera di Holbein. Fr. <i>Borbus original</i>	Quadro in tavola, con mezza figura di Donna sedente, con cuffia nera tiene un cagnolino sotto al braccio, campo scuro.	2,,2½	1,,11

¹²⁹⁶ Letzte Erwähnung.

¹²⁹⁷ Letzte Erwähnung: Riedel u. Wenzel 1807 *Catalogue*, S. 13, Nr. 66 als Rembrandt?

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	166	1302	1691	Melchior Hondekotter	Quadro in tela, con una gallina co' suoi pulcini, ed un gallo, nel lontano un pavone ed un dindio, campo d'aria.	2,,9½	3,,4½
	167	1620?	1692	Giovan Batista Wenix <i>Dam original</i>	Quadro in tela, con trè galline, con la ciuffa, ed un cane, che abbaja, campo di paese.	2,,2½	3,,4½
	168	1214 W	1693	Giovanni Fyt	Quadro in tela, con uccelli morti, posti sopra un sasso, campo scuro.	2,,7½	2,,-
	169	1215 KV	1694	Giovanni Fyt	Quadro in tela, con un capretto morto appeso con un piede ad un albero.	2,,7½	2,,1½
	170	1464	1695	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con zuffa de Soldati parte a piedi, e parte a cavallo, in lontano si vede l'incendio d'una Città, campo d'aria.	1,,11½	2,,9
	171	1443	1696	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con un paese, ed un carro tirato da cavalli in atto di trar calci, con sopra figurine, che gridano, una Giovane caduta, che à sparso il latte, con altre figure, ed in lontano una carrozza a quattro cavalli.	1,,11½	2,,9
12 R.	172	1592 KV	1697	Giovanni Asselyn <i>detto Grabatier</i>	Quadro in tela, con una portaria dei Frati di San Francesco, che dispensano limosine ai Poveri, campo di case, ed aria.	2,,1	2,,7½
	173	1452	1698	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con una zuffa di Soldati a cavallo, combattendo con arme da fuoco, campo di fumo, ed aria.	2,,5½	2,,11
	174	1350	1699	Gasparo Netscher	Quadro in rame, con una Gentildonna sedente in un giardino, appoggiandosi ad una tavola, coperta d'un tappeto, sopra la quale si vede un libro, ed un globo celeste e nelle mani tiene delle rose, ed un giglio, campo di giardino.	1,,9½	1,,4½
	175	1351	1700	Gasparo Netscher	Quadro in rame, con una donna in atto di suonare un arpa, a suoi piedi un Amorino, che suona una chitarra, sopra la tavola carte di musica, e nel piano una bilancia, con entro un martello per parte, un incudine di ferro, ed un leuto, campo d'alberi, ed aria.	1,,8	1,,4
	176	1416	1701	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con un paese, e San Giovanni Batista, che predica alle Turbe.	2,,5	3,,1
	177	2047 KV	1702	F. H. Ross	Quadro in rame, con paese, ed un cervo, con tre cerva, campo d'alberi, ed aria.	2,,8	2,,3
	178	887 KV	1703	Breugel	Quadro in rame, con un paese, e quantità di figurine, e due carri da posta, campo di case, ed alberi.	-,10½	1,,3
12 V.	179	907 KV	1704	Breugel de Velour <i>Ad van der Veld</i>	Quadro in rame, con un paese, e figurine a piedi, ed a cavallo; un carro, che entra nel bosco, da un canto acqua con barche, campo di bosco, ed aria.	-,10½	1,,2½
	180	878	1705	Breugel dell'Inferno	Quadro in rame, con la tentazione di Sant'Antonio, diversi mostri, nell'aria si vede un incendio di case, campo di paese.	-,11	1,,3

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	181	877	1706	Breugel dell'Inferno	Quadro in rame, con Giunone discesa all'Inferno, quantità di Demonij in mostruose apparenze, campo di fuoco, e fumo.	-,11	1,,3
	182	1032	1707	Antonio Van Dyk	Ovato in tela sopra tavola, con mezza figura al naturale d'un Vecchio vestito di nero.	2,,4	1,,10
	183	1557	1708	Rembrant Van Ryn	Ovato in tavola, con mezza figura di Uomo vecchio, con mostacci, e barbino, vestito di nero, con collare bianco.	2,,4½	1,,10½
	184	1673	1709	Abramo Stork	Quadro in tela, con un porto di mare con molte barche, e vascelli, in lontano la veduta di Amsterdam, campo d'aria.	2,,6	3,,½
	185	1650 KV	1710	Moucheron	Quadro in tela, con un paese, ed acqua, Pescatori, che tirano la rete, e nel piano alberi, ed aria.	1,,9	2,,4
	186	1648 W	1711	Moucheron	Quadro in tela, suo compagno, con un paese, piccole figurine, campo d'aria.	1,,9	2,,4
	187	1339 KV	1712	Lilienberg	Quadro in tavola, con uccellami morti sopra un tavolino, ed una pernice attaccata ad un chiodo, campo scuro.	1,,9	1,,7½
13 R.	188	1436	1713	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con un paese, e cavalli condotti da due Uomini ad abbeverare in un fiume, parte d'essi nell'acqua, ed altri che sortono, campo d'aria.	1,,8	2,,2
	189	1080	1714	David Teniers	Quadro in tavola, con un Cavadenti vestito all'Armena, ed un Uomo in atto di mostrargli un dente, nel principale un cane, campo di camera.	1,,3	1,,1
	190	1058	1715	Maniera Fiamminga Adrian Brauer	Quadro, in tavola con tre Paesani, che s'azzuffano in diverse attitudini, e sopra una tavola, si vede un vaso, e li Dadi, campo di camera.	-,9½	-,7
	191	1247 KV	1716	Poelemburg	Quadro in tavola, con paese e fabbriche rotte, nel piano quattro figurine di femine, campo di grotta ed aria.	1,,2	1,,-
	192	1246	1717	Poelemburg	Quadro in tavola, con un paese, in lontano veduta di Città, e nel piano tre figurine di maschi, campo d'aria.	1,,2	1,,-
	193	1662 KV	1718	VHeyde	Quadro in tavola, con un paese, e veduta d'un Monastero, nel piano diverse figurine, campo d'aria.	-,10	1,,½
	194	1767	1719	Francesco Mieris	Quadro in tavola, con un Coco tenendo nelle mani un lepre, è posto ad una finestra, con diversi animali attaccati alla detta, quale è istoriata a chiaroscuro con un Baccanale, campo scuro.	1,,½	-,10½
13 V.	195	1741	1720	Francesco Mieris	Quadro in tavola, con una Giovane, che sede alla tavoletta, in atto d'acconciarsi, campo di camera con coltrinnaggio verde.	-,11½	-,9½
	196	1352	1721	Gasparo Netscher	Quadro in tavola, con una Donna sedente, che tiene avanti a sè un molinello, in atto di filare.	1,,-	-,10

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	197	1686 KV	1722	Griffier	Quadro in tavola, con un paese, montagne, acqua, barche, e figurine.	1,,4	1,,8
	198	1713 KV	1723	Gerardo Douw	Quadro in tavola, con una cantina dove si vede una Giovane, con un bicchiere di vino in mano, al di dietro un Giovine col lume in mano, che la sorprende in atto di minacciarla, il tutto illuminato dalla candela, campo scuro.	1,,2	-,11
	199	1720	1724	Gerardo Douw	Ovato in tavola, con una Vecchia sedente ad un tavolino, con libro in mano in atto di leggere, campo di camera.	-,10½	-,8½
	200	2100	1725	Plazer	Quadro in rame, con Arianna sedente, e Bacco in piedi, che l'accarezza, Satiri, e Ninfe, che ballano, e bevono, al di dietro il carro tirato dalle tigri con Cupido, che le guida, in lontano acqua, con sopra una galera, e barche, e nel piano vasi, frutti, e campo d'alberi, ed aria.	1,,5	2,,1½
	201	2098	1726	Plazer	Quadro in rame con Cajo Fabrizio sedente al fuoco, a cui vengono presentati vasi d'oro, e monete, quantità di figure astanti, campo d'architettura, ed aria.	1,,5	2,,1½
14 R.	202	2097	1727	Plazer	Quadro in rame, con un Rè, ed una Regina in piedi, accanto di loro un Filosofo, a cui il Rè mostra collo scetro vasi d'oro, e d'argento, e monete, molte figure astanti, campo d'architettura, e panni.	1,,5	2,,1½
	203	2099 KV	1728	Plazer	Quadro in rame, compagno delli trè antecedenti, con una Signora in piedi, che tiene un vaso d'oro nelle mani, accompagnata da molte Donzelle in un canto molti Giovani, che fanno un Sacrificio, in aria, Mercurio col Caduceo, quantità di figure, campo d'architettura, alberi, ed aria.	1,,5	2,,1½
	204	1746	1729	Francesco Mieris	Quadro in tavola, con un Vecchio sedente, che s'appoggia ad una botte, con una mano tiene la pippa, e l'altra sopra un boccale, campo scuro.	1,,½	-,9½
	205	1745	1730	Francesco Mieris	Quadro in tavola, con una Vecchia con la testa bendata, tiene con ambe le mani un vaso di garofali, campo di camera.	1,,½	1,,9
	206	895 W	1731	Breugel	Quadro in tavola, con un paese, nel principale un carro a tre cavalli, uno de quali beve, con altre figurine, campo d'alberi.	1,,3½	2,,-
	207	944 ¹²⁹⁸	1732	Frank il Vecchio	Quadro in tavola, con un Uomo, che calpesta le virtù, tiene una spada in mano, e due Soldati gli tengono un morione sopra la testa, nel lontano si vede un supplizio, campo di paese ed aria.	1,,11½	2,,7½

¹²⁹⁸ 1924 abgegeben an VHW.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
14 V.	208	999	1733	Seola di Rubens <i>Jacob Jordan</i>	Quadro in tavola col bagno di Diana con le sue Ninfe, la quale vedendo a comparire Atteone co' suoi cani, stà in atto di gettargli l'acqua per convertirlo in cervo, campo di grotta, alberi, ed aria.	1,,11	2,,8
	209	922	1734	Giovanni Rottenhamer, e Breugel	Quadro in rame, con Pomona, col cornucopia di frutti in mano, con altre figure di Donne, e Puttini; il piano ornato di frutti, e fiori fatti dal Breugel, come pure il campo di paese, alberi, ed aria.	1,,8½	2,,4
	210	925	1735	Giovanni van Baalen e Breugel	Quadro in rame, con Diana con le sue Ninfe, che dormono, con due Satiri. Il piano ornato di molte sorti d'animali, ed attrezzi da caccia, con bel paese, fatto dal Breugel.	1,,7½	2,,2
	211	— ¹²⁹⁹	1736	Maniera di Baldasar Denner <i>original</i>	Quadro in tela, con una Donna sedente ad un tavolino, sopra del quale si vede un lepre, ed un dindio morti, come pure un piatto di sparagi.	1,,3½	1,,1
	212	1412	1737	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con una Gentildonna in atto di cader da cavallo, un Gentiluomo smontato per ajutarla, Cacciatori con cani, campo di paese, alberi, ed aria.	1,,6	2,,3
	213	1425	1738	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con un Uomo smontato da cavallo, che accarezza un Giovane, di dietro altra figura a cavallo, campo di paese, ed aria.	1,,5	1,,9½
15 R.	214	1524	1739	Romeyn	Quadro in tavola, con un paese, con animali coricati sull'erba, ed al di dietro un Villano con un asino.	1,,6½	1,,4
	215	2112 KV	1740	Dietricy	Quadro in tavola, con una Giovane ad una finestra, che tiene con ambe le mani un Fanciullo, che fa brombole, la finestra è coperta di una vite, ed il frontespizio di essa è istoriato a chiaroscuro.	1,,½	-,9
	216	1729 KV	1741	A. Dois <i>NB. A. Vois</i>	Quadro in tavola, con un Soldato guercio, che stà sedere, con un bicchiere di vino in mano, in atto di bere.	-,8	-,7
	217	— ¹³⁰⁰	1754	Pietro van Laar detto il Bambocci	Quadro in tela, con una conversazione parte in piedi, e parte, che sedono, un Uomo, ed una Donna a cavallo, con un falco in pugno, ed altro cavallo sciolto, nel piano una fontana, un leuto, campo d'alberi, ed aria.	2,,8½	3,,5
	218	1093	1408	<u>David</u> Richard ?	Quadro in tavola, con diversi Paesani a tavola, con altre figure in diverse attitudini, campo d'osteria; fù di <u>Modena</u> .	2,,1	3,,5

¹²⁹⁹ Letzte Erwähnung: Oesterreich 1754 *Inventarium*, II, Nr. 863.

¹³⁰⁰ Letzte Erwähnung: Ebd., I, Nr. 399.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	219	1082	561	David Teniers	Quadro in tavola, con la tentazione di Sant'Antonio, Demonj in mostruose figure, campo di grotta.	1,-	1,4
	220	1485	795	Berchem	Quadro in tavola, con un Paese, animali, ed un Pastore a cavallo d'un Asino altro Pastore a piedi, che batte altro Asino, che tira calci, campo d'aria.	1,½	-,11
15 V.	221	1576	1005	Rembrant van Ryn	Quadro in tavola, con mezza figura di Uomo, con barba nera, senza mani.	-,9	-,7
	222	1722 KV	375	Scuola di Gerardo Douw NB	Quadro in tavola con una Femina, in atto voler accender una lanterna.	-,10	-,7
	223	1341	373	Maniera Fiamminga marcato PVF NB	Quadro in tavola, con piccola figura sedente, ed avanti di sè in terra à un poco di fuoco.	-,9½	-,9
	224	— ¹³⁰¹	492	Gerardo Douw	Quadro in tavola, con una Vecchia sedente ad un tavolino in atto di leggere un libro, e vi si vede un altro libro, e gli occhiali sopra il detto tavolino, campo di camera scura.	1,1	-,9
	225	880 ¹³⁰²	961	Maniera di Breugel original	Quadro in rame, con paese, con una torre, e piccole figure, nell'acqua diverse barche, campo d'aria.	-,4½	-,5½
	226	1354	395	Gasparo Netscher	Quadro in tavola, con una Gentildonna ad una finestra, in atto di dar da mangiare ad un pappagallo, che tiene in mano, dietro di essa un Paggio con sottoscopa in mano, campo di camera con coltrinaggio.	1,7	1,3½
	227	2082	397	Ferch	Quadro in rame, con un mercato, vi si vede un Ciarlatano, con comedia, e molte piccole figure, campo di paese.	-,10	1,1
	228	2081 ¹³⁰³	398	Ferch	Quadro in rame, con un mercato, gente, che balla, con quantita di figurine, campo di paese, e fabbriche.	-,10	1,1
16 R.	229	1705	918	Gerardo Douw	Quadro in tavola, con una finestra con coltrina rossa alzata, sopra la quale si vede un gatto, ed al di dentro in lontano un Uomo a sedere, che dipinge.	1,2½	-,11½
	230	— ¹³⁰⁴	508	Griffier	Quadro in rame, con paese, montagne, acqua, barche, e figurine.	-,11	1,½

¹³⁰¹ Letzte Erwähnung.

¹³⁰² 1905 gestohlen.

¹³⁰³ Zuletzt 1920 von Posse erwähnt.

¹³⁰⁴ Letzte Erwähnung. Vgl. Oesterreich 1754 *Inventarium*, II, Nr. 508 (abweichende Masse und Ikonografie).

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	231	1712	374	Gerardo Douw	Ovato in tavola, con una Giovane, che con una candela in mano adacqua un vaso di fiori; illuminato dal lume della candela.	1,-	-,9
	232	1839	917	Everdingen	Quadro in tavola, con paese, nel piano una piccola figura con una capra, campo di bosco, ed aria.	-,11	-,10½
	233	1278 KV	582	Herman Saftleven	Quadro in tavola, con un paesetto piccole figure, campo d'aria.	-,10	-,7½
	234	1716	1006	Gerardo Douw	Quadro in tavola, con un Eremita, che con ambe le mani tien un libro, in atto di leggere, campo di grotta.	-,11½	-,8
	235	1728 KV	27	Arij de Vois	Quadro in tavola, con una Femmina, che dorme, ed altra Donna nuda, che l'osserva, con animali, e campo d'aria.	1,-	1,,4
	236	1580C	248	Rembrant van Ryn	Mezza figura in tavola di Donna vecchia, si crede sia il ritratto della Madre dell'Autore.	1,,8½	1,,3½
	237	1656 KV	1004	Adrian, v. den Velde	Quadro in tavola, con mezza figura di Donna, in una mano tiene un bicchiere, e nell'altra un boccale.	-,9½	-,8
16 V.	238	1790	654	Bon von Schönen	Quadro in tavola, con una Contadina, che in una mano à un cesto di ovi, e con l'altra mano ne lucida uno alla candela, quale illumina tutto il resto.	1,-	-,6
	239	2054 KV	1014	Giorgio Filippo Rugendas	Quadro in tela, con due Officiali a cavallo, e Soldati morti per terra.	1,,7½	1,,5
	240	1065	576	David Teniers il Vecchio	Quadro in tela, con Pastori, ed animali, un acqua, e nel lontano capanne.	1,,4½	1,,11½
	241	920	516	Enrico van Baalen e Breugel	Quadro in rame, col convito de Dei, Bacco, che viene sopra un Asinello, molti Satiri, che l'accompagnano, nel principale un fiume, nell'aria Puttini, che spargono fiori, e l'Invidia con un pomo in mano, campo di bellissimo paese fatto dal Breugel.	1,,7	2,,2
	242	1162	553	Pietro Geissel	Quadro in rame, con Salvaticine, ed arnesi di caccia, con un schiratolo vivo, campo di paese, erbe e qualche insetto.	1,,8	1,,2
	243	921	517	Giovanni Rottenheimer e Breugel	Quadro in rame col convito de Dei a mensa, nell'aria diversi Puttini, che spargono fiori, come pure ve ne sono nel piano, con frutti, e fiori, quali uniti col campo del paese sono fatti del Breugel, fù di <u>Waisenfels</u> . ¹³⁰⁵	1,,6	2,,2

¹³⁰⁵ Nicht identifiziert.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	244	1709?	707	Copia di Wouwerman NB original Scola P: P: Rubens	Quadro in tavola, con un Vecchio, con collana, e medaglia al collo, in atto di temperare una penna ad un tavolino con altri attrezzi da scrivere.	-,11½	-,8½
17 R.	245	1003	1522	Scuola di Rubens Cornelius Schutt original	Quadro in tavola con Nettuno, ed Anfitride tirati da cavalli marini, con Trittoni, e Nereidi di corteggio, Bacco a cavallo d'un delfino, sopra la terra tre Donne con fiori, e frutti, in lontano il convito de Dei, e nell'Aria Giunone tirata da pavoni, campo d'aria.	3,,1½	4,,10
	246	1721 ¹³⁰⁶	286	Gerardo Douw	Quadro in tavola, con una Donna tenendo in una mano una candela, e nell'altra una trappola da sorci, parla con un Giovane, che le sta appresso, il tutto illuminato dalla candela.	-,11½	4,,10
	247	889 W	575	Breugel de Velours NB	Quadro in rame, con spiaggia di mare, con barche, e per terra figurine, un molino da vento, e capanne.	-,11	1,,3
	248	886 KV	1094	Maniera di Breugel NB original	Quadro in tavola, con un paese, e due carri tirati da cavalli, due molini a vento, e figurine, campo d'aria.	-,11½	1,,4
	249	1023	704	Autor incognito Dam original	Quadro in tela, con due colombi, campo scuro.	1,,4	1,,8
	250	1353 KV	581	Gasparo Netscher	Quadro in tavola, con una Giovane, che cuce panni bianchi, e nel piano un scaldino con fuoco, campo scuro.	1,,-	-,10
	251	1730	958	Arij de Vois	Quadro in tavola, con una Pastorella vestita di bianco, con un bastone in mano, ed al di dietro due pecore, campo di alberi, ed aria.	1,,-	-,10
17 V.	252	1633 KV	570	Paolo Potter	Quadro in tavola, con un ragazzo, che tiene un cane, con animali, campo di paese, ed aria.	-,11	1,,3
	253	— ¹³⁰⁷	572	Matteo Brill	Quadro in tela, con un paese, montagne, e nel piano due Pastori con animali, campo d'aria.	1,,2	1,,7½
	254	2044	703	Autor Incognito Dam original	Quadro in tela, con una gallina, e trè pulcini, campo scuro.	1,,4	1,,8
	255	1632 KV	1057	Carlo du Jardins	Quadro in tavola, con animali, ed una Donna, che monge un[a] capra, campo di paese, ed aria.	-,10	1,,½
	256	924 KV	1078	Scuola Fiamminga NB Balén	Quadro in rame, con quattro Puttini, che rappresentano li quattro Elementi, campo di paese.	-,9	-,7

¹³⁰⁶ 1924 an VHW abgegeben.

¹³⁰⁷ Letzte Erwähnung.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	257	890	518	Breugel de Velours	Quadro in tavola, con un paese, ed alberi, strada con carriaggij carichi, e gente a piedi, ed a cavallo.	1,,8	2,,11½
	258	896 KV?	519	Breugel <i>NB</i>	Quadro in tavola, con una marina, con barche, un passo con gente, e cavalli, nell'Isola un molino a vento, e nel piano figure, ed animali, campo d'aria.	1,,8	3,,-
	259	1089 KV	279	David Teniers	Quadro in tavola, con un osteria, nella quale un Uomo sedente con pippa in mano in atto di dormire, ad una finestra altro Uomo, che l'osserva, e nel di dentro altre figure, che bevono, e stanno allegramente.	1,,3	-,,11
18 R.	260	1086	736	Teniers il Vecchio	Quadro in tavola, con una Vecchia Strega sedente ad un tavolino in atto di far stregarie, al di dietro due mostri, per terra diversi arnesi di magia, per un spiraglio si vede altre due streghe, il tutto illuminato al lume della candela, campo di camera.	1,, 2½	-,,10
	261	1736	389	Gabriel Metzù	Quadro in tavola, con una Giovane, che lavora merli, e sopra una cassa un gatto, campo di camera.	1,,3	-,,11
	262	— ¹³⁰⁸	965	Maniera Fiamminga <i>Copia del Dujardins</i>	Quadro in rame, con un Pastore in piedi, e due Bovi, campo di paese.	-,,4½	-,,6
	263	1428	952	Filippo Wouwerman	Quadro in tela, con una Zuffa di Soldati a cavallo con armi da fuoco, ed uno, che fugge con la cornetta, campo di fumo, ed aria.	2,,5½	2,,10½
	264	915	522	Franck il vecchio le figure, ed il Breugel li fiori <i>NB</i>	Quadro in rame, con una corona di fiori, in mezzo della quale si vede la Vergine sedente col Bambino Gesù nel grembo, il quale scherza, con San Giovannino, al di dietro San Giuseppe, campo di paese.	1,,10	1,,4
	265	— ¹³⁰⁹	962	Ordinario <i>Olbein original</i>	Ovato in rame, con il ritratto di Uomo giovane, con berretta, e penna in testa.	-,,4½	-,,3
	266	1814 KV	384	Adriano van der Werff	Quadro in tavola, con Lotte, e le figlie, egli dorme, ed una d'esse tien un graspo d'uva nelle mani.	1,,5	1,,1
18 V.	267	1433	569	Filippo Wouwerman	Quadro in tavola, con un osteria con tenda, e diversi Soldati a cavallo, e smontati in differenti attitudini, da un lato una Donna con un Fanciullo al petto, ed una altra con un canestro di frutti, campo di paese, ed in lontano tende di Soldati.	1,,8	1,,6

¹³⁰⁸ Letzte Erwähnung.

¹³⁰⁹ Letzte Erwähnung: Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*, G. E., Nr. 270. Am 24. August 1810 entwendet. Vgl. Riedel 1809 *Verzeichnis*, Fol. 97 R., Nr. 256.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	268	1628	524	Pietro Wouwerman	Quadro in tavola, con diversi Paesani che sedono per terra, e due cavalli; nel principale un Contadino a cavallo con ceste, ed una Donna con un fagotto sotto il braccio, campo di paese, con altre piccole figure.	1,,9½	1,,6½
19 R.	269	154 KV ¹³¹⁰	1752	Antonio Allegri detto il Correggio	Quadro in „rame“, con la Maddalena penitente, distesa per terra, in atto di legger un Libro, campo di paese, e Sassi, con cornice giojellata.	-,11¼	1,,3½
	270	— ¹³¹¹	1753	Carlo Dolci	Ovato in „rame“, con la testa, e poco busto di Maria Vergine, con panno azzurro sopra la testa, con cornice di argento giojellata.	-,11¼	-,8¼
21 R.	271	408	342a	Michelagnolo Amerighi da Caravaggio /	Facciata della Sopraporta dove vi è il gran quadro del Tintoretto Quadro in tela, con due giuocatori di carte, al di dietro altro, ch'accenna la carte del compagno, campo scuro fù della <u>Galleria</u> di Praga.	3,,4	4,,10
	272	497	87	Francesco Solimene /	Quadro in tela, con la Vergine, ed il Bambino, da un canto l'Angiolo custode, che gli presenta un Fanciullo, dall'altro San Francesco di Paola, fù della casa <u>Widman</u> Nobili Veneti. ¹³¹²	3,,6	3,,6½
	273	160	4	Francesco Mazzola detto il Parmegia. ^{no} /	Quadro in tavola, con la Vergine in gloria, al di sotto li Santi Gioambatista, e Steffano, ed un ritratto di Uomo, fù di <u>Modena</u> .	8,,10½	5,,9
	274	592	273	Giuseppe Nogari	Quadro in tavola, con la testa, e poco busto di Vecchia, in atto di scaldarsi le mani ad uno scaldino con fuoco.	2,,2	1,,7
	275	591 KV	274	Giuseppe Nogari	Quadro in tavola, con testa di Uomo vecchio, poca barba, mostacci, collare, le mani giunte, in una delle quali tiene gli occhiali, e vi si vedono monete d'oro sopra la tavola.	2,,2	1,,7
	276	379	3	Filippo Gherardi detto il Lucchese	Quadro in tela, collo spozalizio di Santa Catterina, ed un Angiolo, che tiene il Violino.	5,,-	7,,-
21 V.	277	690	2	Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto /	Quadro in tela, con San Bartolomeo scorticato da due Manigoldi, fù di <u>Modena</u> .	5,,3	6,,10

¹³¹⁰ In der Bildbeschreibung mit Bleistift: *rame*.

¹³¹¹ Letzte Erwähnung. In der Bildbeschreibung mit Bleistift: *rame*.

¹³¹² Venezianische Adelsfamilie.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	278	283A KV	1	Giacomo Robusti detto il Tintoretto /	Quadro in tela, con la Vergine in gloria, nel piano Santa Catterina martire, e Santa Barbara, con due Santi Vescovi, fù della Cattedrale di <u>Candia</u> .	16,,3	8,,4
	279	483	5	Luca Giordano	Quadro in tela, con Abramo, che scaccia Agar, ed il Figlio, con altre figure mezze al naturale.	5,,4	7,,2
	280	65	6	Andrea del Sarto, in gioventù /	Quadro in tela, con la Vergine sedente con il Bambino, al quale San Giuseppe porge un carriolino, Sant Anna sedente in ammirazione, nel piano un cane, e due pernici, fù di <u>Modena</u> .	5,,2	7,,-
	281	151	7	Antonio Allegri detto il Correggio /	Quadro in tavola, con la Vergine sedente sopra le nubi, col Bambino nelle braccia, Angioli, e Serafini, che la corteggiano, al di sotto San Sebastiano legato ad un tronco d'Albero, e San Geminiano inginocchiato col piviale da una parte, un Angiolo, che tiene la Città di Modena, e dall'altra San Rocco, che dorme, Opera insigne, fù di <u>Modena</u> .	9,,6½	5,,7½
	282	81	105	Angiolo Bronzino	Il Ritratto di Cosmo de Medici, in tavola.	2,,1	1,,7
	283	— ¹³¹³	266	Rembrandt van Ryn	Quadro in tavola, con la testa d'un Giovane, poco busto, pelliccia al collo, beretta in testa, campo scuro.	2,,2½	1,,7
	284	387	411	Carlo Cignani	Quadro in tela, con la Moglie di Putifar, che sforza il casto Giuseppe, mezze figure al naturale, fù della casa <u>Contarini di San Paolo</u> , nobili Veneti. ¹³¹⁴	3,,6	3,,6
22 R.	285	498	75	Francesco Solimene	Quadro in tela, con S. Francesco in estasi, l'Angiolo, che suona il violino, Serafini, che lo corteggiano, fù della casa <u>Widman</u> Nobili Veneti.	3,,6	3,,6½
	286	48	449	Francesco Francia	Prima gran Facciata Quadro in tavola, col Battesimo di Cristo, San Giovanni Battista inginocchiato davanti, da una parte due Angioli, e sopra la testa di Cristo si vede lo Spirito Santo.	7,,5	6,,-
	287	955	14	Pietro Paolo Rubens /	Quadro in tela, con San Girolamo inginocchiato davanti un Crocifisso, il Leone a suoi piedi veduta di Solitario paese, fù di <u>Modena</u> .	8,,6	5,,10
	288	962	357	Pietro Paolo Rubens /	Quadro in tavola, con la caccia del Cinghiale, molti Cacciatori parte a piedi, e parte a cavallo, tutti in atto di volerlo ferire; campo di bel paese, fù della <u>Gall.^a di Praga</u> .	4,,11	6,,-
	289	146 KV	407	Ippolito Scarsellino da Ferrara /	Quadro in tela, con la Vergine in piedi, che tiene il Bambino per mano, davanti San Giuseppe col somarello, campo di paese, fù dell'Abate <u>Branchetta</u> di Bologna. ¹³¹⁵	1,,10	2,,9

¹³¹³ Letzte Erwähnung.

¹³¹⁴ Venezianische Adelsfamilie.

¹³¹⁵ Alessandro Branchetti (1698–1781).

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	290	147 KV	408	Ippolito Scarsellino da Ferrara /	Quadro in tela con la Vergine sedente nella sua camera, in atto di lavorare, al di fuori San Giuseppe, che siega tavole, ed il Bambino in atto d'ajutarlo. Fù dell' Abate <u>Branchetta</u> di Bologna.	1,,10	2,,9
22 V.	291	412 KV	337	Michelagnolo Amerighi da Caravaggio ?	Quadro in tela, con una Zingara, che dà la ventura ad un Giovane, con altre figure tutte mezze al naturale, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	4,,10	7,,1
	292	— ¹³¹⁶	338	Michelagnolo Amerighi da Caravaggio ?	Quadro in tela, con un Uomo sedente a tavola, che suona il leuto, con altre figure mezze al naturale; fù dalla <u>Gall.^a di Praga</u> .	4,,10	7,,1
	293	224	64	Paolo Caliari Veronese /	Quadro in tavola, con la Famiglia dell'Autore, da un canto la Vergine, col Bambino nelle braccia, e i Santi Giovanni Batista, e Girolamo, con L'Angiolo Custode, che raccomanda essa famiglia, Opera singolare, fù di <u>Modena</u> .	6,,-	14,,9
	294	227	21	Paolo Caliari Veronese /	Quadro in tela, con Cristo, che porta la Croce al Calvario, Manigoldi, che lo tormentano, e molte altre figure, componimento insigne fù di <u>Modena</u> .	5,,8	14,,6
	295	274	354	Andrea Schiavone /	Quadro in tela, con Cristo morto sostenuto da un Angiolo, e Giuseppe d'Arimatea, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	3,,9	3,,1
	296	256	40	Giacomo da Ponte, detto il Bassano	Quadro in tela, con Moisè nel deserto, che à fatto scaturire l'acqua, molte figure, con vasi da bere, ed animali; opera perfetta.	4,,-	6,,3
	297	958	23	Pietro Paolo Rubens	Quadro in tavola, di mezze figure al naturale, con una Vecchia collo scaldino nelle mani, ed un Fanciullo, che vi soffia dentro, un Uomo, che osserva, tutti illuminati dallo splendor del fuoco, campo di grotta, opera ammirabile.	4,,1	3,,3
23 R.	298	684	447	Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto	Quadro in tela, con San Pietro in carcere di già slegato dall'Angiolo, quale stà in aria persuadendolo ch'esca della prigione, il Santo è mezzo disteso per terra; Campo di prigione scura.	6,,-	8,,-
	299	685	448	Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto	Quadro in tela, con san Francesco disteso sopra le spine, ch'ascolta un Angiolo, che è per aria, campo scuro.	6,,-	8,,-
	300	305	38	Annibale Carracci /	Quadro in tela, con San Rocco, che dispensa elemosina a poveri, con molte figure in diverse attitudini; Opera insigne dell'Autore, fù di <u>Modena</u> .	11,,9	17,,1

¹³¹⁶ Letzte Erwähnung: Oesterreich 1754 *Inventarium*, I, Nr. 168.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	301	205	437	Paris Bordoni /	Quadro in tela, con la Vergine seduta, ed appoggiata sopra un sasso, con il Bambino sulli ginocchi, San Giovanni in atto di montare sopra il suo agnellino, una Santa in atto di parlare a San Girolamo, ch'è mezzo disteso per terra, al di dietro San Giuseppe, che raccoglie frutti per Gesù, campo di paese, fù della <u>casa Pisani</u> di <u>San Stefano</u> Nobili Veneti. ¹³¹⁷	4,,1	5,,5
	302	96	311	Raffaele Sancio d'Urbino <i>Giardiniera Cop. /</i>	Quadro in tavola, con la Vergine sedente, ed il Bambino in piedi, con San Giovannino, che gli stà inginocchiato davanti, campo di paese. Opera fatta dall'Autore in tempo, che era nella scuola di Pietro Perugino suo maestro, fù della <u>Galleria</u> di <u>Praga</u> .	4,,4½	2,,11
	303	214	452	Polidoro di Tiziano	Quadro in tela, con la Vergine sedente sopra un piedestallo col Bambino in braccio, che viene accarezzato da una Santa, che stà in piedi, San Giuseppe in atto di presentar alla Vergine San Giovannino, come pure il ritratto d'un Nobile veneziano. Campo d'architettura, e paese.	4,,5	6,,3
23 V.	304	322 KV	33	Guido Reni /	Quadro in tela, con Cristo, ch'appare a Maria, vi si vede pure San Carlo, ed Adamo ed, Eva; fù di <u>Modena</u> .	11,,6	7,,1
	305	152	34	Antonio Allegri detto il Correggio /	Quadro in tavola, con la Natività di Gesù, ed è il quadro nominato per tutta l'Europa la famosa notte di Correggio, fù di <u>Modena</u> .	9,,1	6,,8
	306	359	53	Gioan. Fran. ^{co} Barbieri detto il Guercino /	Quadro in tela, che rappresenta San Luca, in una mano tiene la tavoletta, e penelli, e l'altra è appoggiata alla testa, che considera; mezza figura al naturale, fù di <u>Modena</u> .	3,,1	2,,5½
	307	358	36	Del Detto Guercino /	Quadro in tela, con San Marco in atto di temperare una penna, fù di <u>Modena</u> .	3,,1	2,,5½
	308	192	438	Giorgione di Castelfranco /	Quadro in tela, con Giacobbe, che bacia Rachele, da un canto Pastori, e dall'altro animali, campo di paese, fù della <u>casa Malipiero nobili</u> Veneti. ¹³¹⁸	5,,1	8,,8
	309	304	28	Annibale Carracci /	Quadro in tela con la Vergine, ed il Bambino sopra un eminente piedestallo, nel piano diversi Santi, ed un Angiolo seduto, che mostra una carta, e questo quadro è nominato il famoso San Matteo; fù di <u>Modena</u> .	13,,7	9,,-
	310	392	88	Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo /	Quadro in tela, che rappresenta il Sacramento del Matrimonio, opera delle più perfette dell'Autore.	4,,6	3,,4
	311	393	89	Detto /	Simile, col Sacramento del Sacerdozio.	4,,6	3,,4
	312	394	90	Detto /	Simile, col Sacramento dell'Estrema unzione.	4,,6	3,,4

¹³¹⁷ Venezianische Adelsfamilie.

¹³¹⁸ Venezianische Adelsfamilie.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
24 R.	313	397	91	Detto /	Simile, col Sacramento dell'Eucaristia.	4,,6	3,,4
	314	396	92	Detto /	Simile, col Sacramento della Confessione.	4,,6	3,,4
	315	395	93	Detto /	Simile, col Sacramento della Conferma.	4,,6	3,,4
	316	398	94	Detto /	Simile, col Sacramento del Battesimo; e questi sette quadri sono delle migliori opere dell'Autore, furono del <u>Cardinal Ottoboni</u> . ¹³¹⁹	4,,6	3,, 4
	317	389	69	Marc'Antonio Franceschini	Quadro in tela, con S. Maddalena in atto d'aver abbandonato il mondo, Donne che la consolano, ed un Moro, figure al naturale, Opera delle più perfette dell'Autor.	8,,7	6,,1
	318	153	44	Antonio Allegri detto il Correggio /	La famosa tavola, con la Vergine, ed il Bambino, con San Geminiano, Giovanni Batista, San Pietro martire, e San Giorgio, opera delle eccellenti dell'Autore, fù di <u>Modena</u> .	10,,1	6,,8
	319	— ¹³²⁰	296	<u>Giacomo</u> Robusti detto il Tintoretto? /	Quadro in tela, con la Vergine, ed il Bambino sopra il somarello, che vien guidato da S. Giuseppe, fù della Galleria di <u>Praga</u> .	5,,6	8,,7
	320	303	56	Annibale Carracci	Quadro in tela, con l'assunta di Maria corteggiata da Angioli, al piano gli Apostoli in atto d'ammirazione, figure grandi al naturale. Opera studiatissima; fù di <u>Modena</u> .	13,,6	8,,8
24 V.	321	328	51	Guido Reni	Quadro in tela, con la Vergine sedente sopra il trono, ed il Bambino in piedi sopra le sue ginocchia, al di sotto diversi Santi, ed al di sopra Angioli, con corone di fiori, campo d'aria, fù di <u>Modena</u> .	11,,4	7,,7
	322	809A	52	Alberto Durer /	Quadro in tavola, con l'adorazione dei Rè Magi, con molti altri Santi; Opera conservata, fù della <u>chiesa di San Luca d'Erbà fuori di Genova</u> .	8,,8	6,,6
	323	360	35	Gio: Francesco Barbieri detto il Guercino /	Quadro in tela, con San Giovanni Evangelista in atto di scrivere, mezza figura al naturale, fù di <u>Modena</u> .	3,,1	2,,5½
	324	500	16	Francesco Solimene	Quadro in tela, con un Soldato vestito di ferro, che porge il veleno ad una Regina sedente in trono, e diversi astanti. Opera d'ammirarsi trà le migliori, fù del <u>Procurator Canal</u> nobile Veneto. ¹³²¹	6,,4	8,,1
	325	645 KV	45	Giulio Cesare Procaccino /	Quadro in tela, col contaggio, diversi Uomini, e Donne già estinti, ed altri tocchi dal morbo, quali si raccomandano a San Rocco, figure più grandi del naturale, quadro d'ammirabile colorito fù di <u>Modena</u> .	11,,9	16,,10

¹³¹⁹ Pietro Ottoboni (1667–1740).

¹³²⁰ Letzte Erwähnung: Oesterreich 1754 *Inventarium*, I, Nr. 491.

¹³²¹ Nicht identifiziert.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	326	175	50	Tiziano Veccellio /	Quadro in tela, con la Vergine, il Bambino, e San Giuseppe, da un canto il Duca la Duchessa, ed il piccolo Principe di Ferrara, mezze figure al naturale; fù di <u>Modena</u> .	4,,1	5,,9
	327	958A	65	Pietro Paolo Rubens	Tavola rappresentante il giudizio universale, con quantità di figure, che risuscitano dalla terra, e dai sepolcri.	4,,4	3,,4½
	328	233	49	Paolo Caliari Veronese /	Quadro in tela, con Cristo in Emaus, colli due Pellegrini a mensa, che osservano la benedizione del pane, fù di <u>Modena</u> .	4,,3	6,,5
25 R.	329	501	59	Francesco Solimene /	Quadro in tela, con una Donna coronata, che appoggia le mani sopra le spalle d'altra figura, con l'ale, da una parte un Pastore con asta in mano, fù del <u>Procurator Canal</u> , nobile Veneto.	6,,4	8,,1
	330	131	143	Dosso Dossi /	Quadro in tela, con una Donna distesa, che dorme con le mani giunte, appress' alla testa vi è una figura, che rappresenta il Sonno, con un gallo, ed una civetta, con diversi altri mostri, fù di <u>Modena</u> .	2,,11	5,,3
	331	1376 KV	404	Salamon de Bray /	Quadro in tavola, con una Contadina mezza figura al naturale, con cappello di paglia un testa, fù del Signor <u>Conte di Wackerbarth</u> . ¹³²²	2,,8	2,,2
	332	1377	405	Salamon de Bray /	Quadro in tavola, con la testa in profilo d'un Contadino coronato d'edera, che tiene un bastone con ambe le mani, campo scuro, fù del Signor Conte di <u>Wackerbarth</u> .	2,,8	2,,2
	333	145	171	Francesco Mazzola detto il Parmegia. ^{no} /	Quadro in tela, con Ganimede sostenuto dall'Aquila, alla quale porge un vasetto al becco, fù di <u>Modena</u> .	2,,11	5,,2½
	334	226	46	Paolo Caliari Veronese /	Quadro in tela, con le nozze di Cana in Galilea, con Cristo, Maria, ed altri convitati. Opera delle più insigni dell'Autore, fù di <u>Modena</u> .	7,,3	16,,-
	335	225	39	Paolo Caliari Veronese /	Quadro in tela, con l'adorazione de Rè Magi, figure al naturale. Opera delle più perfette dell'Autore, fù di <u>Modena</u> .	7,,3	16,,-
25 V.	336	409	66	Michelagnolo Amerighi da Caravaggio /	Quadro in tela, di mezza figura al naturale, di San Sebastiano legato ad un albero ancor vivo, ed à due frecce nella vita, fù di <u>Modena</u> .	4,,5½	3,,6
	337	1560	42	Rembrant van Ryn	Quadro in tela, con una Regina sedente a tavola, con altri convitati, e Servi al interno, si crede sia il convito d'Ester.	4,,5	6,,3
	338	91	67	Francesco Vanni Sienese	Quadro in tela, con la Vergine, ed il Bambino, che accarezza San Giovannino, che stà nelle braccia di Santa Elisabetta, in un canto S. Giuseppe, che s'appoggia ad un bastone, campo di paese.	4,,5	3,,9

¹³²² August Christoph von Wackerbarth (1662–1734).

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	339	— ¹³²³	15	Bartolomeo Schidone /	Quadro in tela, con la Vergine, il Bambino, li Santi Giuseppe, e Giovanni Batista, fù di <u>Modena</u> .	6,,4	5,,1
	340	94	443	Giulio Romano /	Quadro in tela, con Santa Cecilia, che tiene l'organo roverscio, da una parte San Paolo, e dall'altra Santa Maria Maddalena, al di dietro un Vescovo, e San Giovanni Evangelista, tutte figure in piedi al naturale. Opera ricavata da un quadro di Raffaele, che si vede in San Giovanni in monte a Bologna, fù della casa <u>Bentivoglio Senatore</u> Bolognese. ¹³²⁴	8,,3½	5,,3
	341	— ¹³²⁵	340	<u>Giacomo</u> Robusti detto il Tintoretto? /	Quadro in tela, con Cristo, che scaccia li Venditori dal Tempio, con li ritratti di Tiziano, di Paolo, di Palma il giovane, e del proprio Autore, fù della Galleria di <u>Praga</u> .	4,,2	5,,4
26 R.	342	481	30	Giuseppe Ribiera detto lo Spagnoletto	Quadro in tela, con San Girolamo, che tiene la mano sopra una testa di morto, e l'altra al petto, mezza figura al naturale.	2,,9	2,,3
	343	480	31	Detto	Quadro in tela, che rappresenta un eremita, in una mano hà una croce, e l'altra mano la tiene appoggiata al petto, ed è mezza figura al naturale.	2,,9	2,,3
	344	357	54	Gioa Fran ^{co} Barbieri /	Quadro in tela, con S. Matteo, che scrive l'Evangelo, fù di <u>Modena</u> .	3,,1	2,,5½
					Seconda gran Facciata		
	345	364 KV	1433	Gio. Francesco Barbieri seconda maniera	Quadro in tela, con Adone morto in terra, Venere addolorata, Cupido sopra un monte col carcasso, e le frecce, in lontano il cinghiale, che fugge, campo di Paese, ed alberi.	7,,4	8,,10
	346	686	80	Giuseppe Ribiera detto lo Spagnoletto	Quadro in tela, con martirio di San Lorenzo, manigoldi, che preparano il fuoco, figure al naturale. Opera delle migliori dell'Autore.	7,,2	5,,4
	347	2034	364	Maniera di Daniel Saiter	Quadro in tela, che rappresenta San Girolamo, hà una testa di morto in una mano, e l'altra la tiene appoggiata al petto.	2,,11	2,,6
	348	119	425	Lorenzo Sabatini /	Quadro in tela, con la Vergine sedente, ed il Bambino sopra le sue ginocchia, la quale gli porge un anello per sposar Santa Catterina, che stà divota con le mani giunte in atto di riceverlo, al disotto San Giuseppe; fù dei <u>Bellucci Bolognesi</u> . ¹³²⁶	3,,5	2,,7
	349	229	57	Paolo Caliari Veronese /	Quadro in tela, col ritrovamento di Moise, la figlia di Faraone con molte figure. Opera delle più finite dell'Autore, fù della casa <u>Grimani dei Servi</u> Nobili Veneti. ¹³²⁷	6,,3	9,,9

¹³²³ Letzte Erwähnung: 1861 versteigert (vgl. Woermann 1908 *Katalog*, Nr. 167).

¹³²⁴ Fulvio Bentivoglio (–1781).

¹³²⁵ Letzte Erwähnung: Oesterreich 1754 *Inventarium*, I, Nr. 34. Heute in Minneapolis, Institute of Fine Arts, The William Hood Dunwoody Fund, Inv.-Nr. 24.1 (El Greco). Siehe dazu Weber 2003 *El Greco*.

¹³²⁶ Bologneser Bürgersfamilie.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
26 V.	350	142	82	Girolamo Mazzola fratello del Parmegianino /	Quadro in tela, che rappresenta la Fortuna in piedi sul globo terrestre, ha in una mano una freccia, figura grande al naturale, vi si vede, altra figura malinconica, campo di paese, ed aria, fù di <u>Modena</u> .	7,,6	4,,-
	351	1178 KV	385	Bodewyns	Quadro in tavola, con un porto di mare, con vascelli, e molte figurine, veduta di mare, con paese, e fabbriche.	1,,2½	1,,9
	352	1179 KV	386	Bodewyns	Quadro in tavola, con una Chiesa Gotica, con molte figurine, campo di paese.	1,,2½	1,,9
	353	140?	355	<u>Giacomo</u> Robusti detto il Tintoretto ?	Quadro in tavola, con Cristo, che scaccia i Venditori dal Tempio, quantità di figure in diverse azzioni, fù della Galleria di <u>Praga</u> .	2,,4	2,,11
	354	991	421	P. P. Rubens pri. ^{ma} maniera? /	Quadro in tavola, con Venere abbracciando Adone discendono dal carro, Cupido, che lo trattiene, al davanti trè cani, campo di paese, fù del Senatore <u>Isolani di Bologna</u> . ¹³²⁸	2,,3	3,,-
	355	345	382	Francesco Albano	Quadro in tela, che rappresenta il riposo della Vergine in Egitto, San Giuseppe seduto con un libro in mano, Angioli, e Serafini, che adorano il Bambino; campo di Paese.	2,,4½	2,,10½
	356	1074	107	David Teniers, il Vecchio	Quadro in tavola, con una bambocciata, in un'osteria, con gente, che giuoca, che pippa, vi si vede l'oste, campo d'Osteria all'uso fiammingo.	2,,-	2,,9
	357	416	348	Domenico Fetis /	Quadro in tavola, con Tobia a cui l'Angiolo insegna a prender il pesce, campo di Paese, fù della Galleria di <u>Praga</u> .	2,,4	2,,11
27 R.	358	1023D	17	Antonio Van Dyck	Ritratto in tavola, con mezza figura al naturale di Donna sedente, con goniglia al collo, e cinta in fianco.	3,,9	2,,7
	359	148	118	Ippolito Scarsellino di Ferrara /	Quadro in tela, con la Vergine sedente, tiene il Bambino sopra le ginocchia, qual porge la palma a Santa Barbara, San Carlo in osservazione, e San Giuseppe. Opera delle migliori dell'Autore, fù di <u>Modena</u> .	6,,11	7,,8
	360	956	84	Pietro Paolo Rubens /	Quadro in tela, con un geroglifico di Carlo Quinto, con una Donna rappresentante la Virtù, e Venere seduta in schiena, con altre figure. Opera perfetta, fù di <u>Mantova</u> .	7,,2	7,,10
	361	467	453	Matteo Preti detto il Cavalier Calabrese /	Quadro in tela, con San Pietro in carcere, un Angiolo, che gli parla, in un canto un Soldato, che dorme, con altra figura, tutte al naturale di grandezza, fù della casa <u>Cheltot</u> nobili Veneti. ¹³²⁹	7,,2	7,,10

¹³²⁷ Venezianische Adelsfamilie.

¹³²⁸ Alamanno Isolani (–1733).

¹³²⁹ Gelthof.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	362	464	1439	Antonio Burini	Quadro in tela, con Cristo, che apparisce alla Vergine, coi Santi Padri del Limbo.	8,,6	9,,-
	363	643	153	Giulio Cesare Procaccini /	Quadro in tavola, con la Vergine, ed il Bambino di dietro S. Giuseppe, e due Angioli, figure al naturale, fù dei <u>Belgiojosi di Milano</u> . ¹³³⁰	5,,8	3,,10
	364	103	155	Giulio Romano /	Quadro in tavola, con la Vergine, che tiene il Bambino in piedi entro un catino dorato, San Giovannino, che gli getta dell'acqua, Sant'Anna in atto di volerlo asciugare, San Giuseppe in osservazione, Opera perfetta; fù di <u>Modena</u> .	5,,8½	4,,3
27 V.	365	1306	913	Maniera di Poelemburg <i>Jean V: Haans Berger</i> +	Quadro in tavola, con l'annunziazione dell'Angiolo ai Pastori, si vedono in aria molti Angioletti, campo di gloria, e nel piano animali.	1,,3	1,,½
	366	1242A	537	Cornelio Poelemburg	Quadro in rame, con la Vergine sopra le nubi sostenuta dagli Angioli, e Serafini, che la corteggiano, campo di paese.	1,,3½	1,,½
	367	344 W	672	Francesco Albano	Quadro in rame col presepio di Gesù, Angioli, che cantano, suonano, e l'adorano; San Giuseppe appoggiato ad un bastone; campo scuro.	1,,3	1,,6
	368	149	427	Ippolito Scarsellino, da Ferrara	Quadro in rame, con la Vergine sedente col Bambino in braccio, con diversi Santi, e Sante, fù della casa <u>Ghislieri</u> Nobili Bolognesi. ¹³³¹	1,,3	1,,-
	369	1307	912	Maniera di Poelemburg <i>Jean V Haansberger</i> +	Quadro in tavola colla nascita di Nostro Signore coi Pastori, ed Angioli, che l'adorano.	1,,3	1,,½
	370	1308 W	538	Cornelio Poelemburg <i>Jean V: Haansberger</i>	Quadro in tavola, con l'adorazione dei Rè Magi, quali porgono presenti, al di dietro San Giuseppe, ed altre figure, e nell'aria diversi Angioletti.	1,,3½	1,,½
	371	957	76	Pietro Paolo Rubens /	Quadro in tela, con Bacco ubriaco sostenuto da Satiri, nel fondo Ercole, con un Amorino, che cavalca la sua clava, campo di paese, fù di <u>Mantova</u> .	7,,2	7,,10
	372	361 KV	1437	Gio: Fran. ^{co} Barbieri seconda maniera	Quadro in tela, con Donna ferita per terra, al dinnanzi un Giovane seduto in atto di dolore con due cani, in aria un Amorino, che piange, campo d'aria.	7,,4	8,,10
28 R.	373	184	365	Francesco Veccellio	Quadro in tela, con l'Ecce Homo, avanti a Pilato, e due Manigoldi, che lo scoprono.	3,,-	2,,8
	374	117	426	Orazio Samacchini /	Quadro in tavola, con la Vergine sedente, che tiene il Bambino, quale appoggia una mano sopra Santa Catterina, dall'altra parte San Giovannino, al di dietro San Giuseppe, fù del Marchese <u>Monti</u> di Bologna. ¹³³²	3,,4½	2,,8

¹³³⁰ Belgioioso, Mailänder Bürgersfamilie.

¹³³¹ Bologneser Adelsfamilie.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	375	479	79	Luca Giordano	Quadro in tela, con San Sebastiano legato ad un albero morto, Donne, che gli cavano le frecce, al di dietro figure, nell'alto Serafini, tutte figure al naturale.	7,,1	5,,4
	376	491 KV	1467	Luca Giordano	Quadro in tela, con Giacobbe, che alza la pietra del pozzo, per abbeverare gli armenti, Rachele in piedi, al di dietro due altre figure.	7,,2	8,,1
	377	960	20	Antonio Van Dyck	Ritratto in tavola, di mezza figura al naturale, di Uomo vestito di nero, goniglia al collo; una delle migliori opere dell'Autore.	3,,9	2,,7
	378	228	29	Paolo Caliari Veronese /	Quadro in tela, con Cristo, e diversi Apostoli, il Centurione prostrato a suoi piedi, gente di suo corteggio, fondo d'architettura, ed aria, fù della casa Grimani <u>dei Servi</u> Nobili Veneti.	6,,3	9,,9
	379	126	78	Dosso Dossi /	Quadro in tela, con una figura grande al naturale, che rappresenta la Giustizia. Opera delle migliori dell'Autore, fù di <u>Modena</u> .	7,,3	4,,-
	380	46	415	Ercole da Ferrara /	Quadro in tavola, con la presa di Cristo nell'orto, con quantità di figure, fù della Sacristia di San <u>Giovanni</u> in monte di Bologna.	1,,3	4,,2
28 V.	381	422	346	Domenico Fetis /	Quadro in tavola, che rappresenta la parabola del Cieco, che conduce l'altro Cieco, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	1,,11	2,,6
	382	425	347	Domenico Fetis	Quadro in tavola, con la parabola del Samaritano già raccolto dall'Elemosiniere, fù della Galleria di <u>Praga</u> .	2,,5	2,,11
	383	522 KV	429	Alessandro Turco detto l'Orbetto /	Quadro in tavola, con la favola di Paride, che dà il pomo d'oro a Venere, con molte altre Deità, fù del Senator <u>Isolani di Bologna</u> .	2,,2	3,,-
	384	277 W	139	Giacomo Bassano /	Quadro in tela, con Cristo, che scaccia dal Tempio li Venditori, con diverse altre figure, ed animali, Opera stimatissima <u>fù di Modena</u> .	2,,5	3,,-
	385	1077	106	David Teniers il Vecchio	Quadro in rame, con un corpo di guardia, e diversi Soldati, in diverse attitudini, in lontano si vede San Pietro in carcere, con l'Angiolo, che lo conforta, campo di rustica architettura.	2,,-	2,,9
	386	465	358	Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese /	Quadro in tela, con San Bartolomeo legato ad una Croce, un Manigoldo in atto di scorticarlo, più di mezze figure al naturale, fù della <u>Galleria di Praga</u> .	7,,1	5,,4
	387	1033	121	Antonio Van Dyk	Quadro in tela, che rappresenta la Famiglia Stuarda, in trè ritratti in piedi.	4,,8	5,,3½
	388	134 KV	1743	Tisio Benvenuto da Garofalo	Quadro in tavola, con San Giorgio, e San Pietro in piedi, ed in mezzo un Santo Vescovo sedente, vestito di bianco, Sopra le nubi si vede la Vergine, con il Bambino, con Angioli di corteggio.	9,,11½	5,,3

¹³³² Nicht identifiziert.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
29 R.	389	2077 KV	371	Ferch	Quadro in rame, con una Sagra di Villa, con quantità di figure, in mezzo gente, che balla, campo di paese, e Fabriche.	1,,6	1,,10
	390	2078 KV	370	Ferch	Quadro in rame, con un mercato di Villa, con quantità di figure a piedi, ed a Cavallo, con tende, ed un Ciarlatano, campo di Paese, e fabriche.	1,,6	1,,10
	391	437	240	Carlo Maratti /	Quadro in tela, con la Vergine, ed il Bambino che dorme; Opera delle migliori dell'Autore, fù della <u>casa Maratti di Venezia</u> . ¹³³³	1,,7½	1,,3
	392	— ¹³³⁴	471	Scuola di Paolo Veronese	Quadro in tela, con Venere, e Marte, ella si guarda in uno specchio, che tiene nelle mani Cupido.	7,,2	5,,9
	393	132	115	Francesco Francia /	Quadro in tela, con un Geroglifico, che si crede essere il Principe Doria, che si raccomanda alla Fede. Opera delle migliori dell'Autore, fù di <u>Modena</u> .	7,,7	4,,11
	394	331	363	Guido Reni	Quadro in tela, con San Girolamo, in mano tiene la Croce, e nell'altra un Sasso, in atto di battersi il petto. Opera fatta in gioventù.	2,,9	2,,4
	395	201A	313	Leonardo da Vinci /	Quadro in tavola, con Erodiade, mezza figura al naturale, hà sopra il bacile la testa di San Giovanni Batista, fù della <u>Galleria di Praga</u> .	3,,8	2,,4
	396	1890	11	Leonardo da Vinci /	Il Ritratto di Francesco primo Rè di Francia, in tavola, <u>fù di Modena</u> .	3,,3	2,,8
	397	61	1744	Giovanni Bellini	Tavola rappresentante il Redentore in piedi in atto di dare la Benedizione.	5,,4	2,,8½
29 V.	398	e	77	Raffael d'Urbino /	Quadro in tela, con san Giorgio a cavallo, che uccide il Drago, con altra figura, fù di <u>Modena</u> .	7,,4	4,,4
	399	45	416	Ercole da Ferrara /	Quadro in tavola che rappresenta Cristo condotto al Calvario col Seguito delle Marie, e quantità d'altre figure, fù della sacristia <u>San Giovanni in monte di Bologna</u> .	1,,3	4,,2
	400	1196	108	Pietro Sneayers, e Rubens	Quadro in tela, con la caccia del Cinghiale, con molti cani, e le figure sono fatte dal Rubens.	6,,10	10,,8
	401	1603	110	Ferdinando Boll	Quadro in tela, col riposo della Vergine in Egitto col Bambino al Suo petto, che dorme, al di dietro San Giuseppe in ammirazione, Opera insigne.	7,,2	9,,3
	402	306	152	Annibale Carracci /	Quadro in tela, con la figura d'un Giovane, con corone infilate nel braccio, si crede essere il Simbolo del Valore, ed è Opera delle superbe dell'Autore, fù di <u>Modena</u> .	6,,2	4,,-

¹³³³ Carlo Maratti (1625–1713).

¹³³⁴ Letzte Erwähnung.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	403	166	442	Francesco Mazzola Parmegia. ^{no} /	Tavola rappresentante, la Vergine sedente sopra un piedestallo, con il Bambino in piedi, che accarezza San Giovannino, nel principale San Sebastiano legato, dall'altra parte San Francesco, fù del <u>General Breaun</u> . ¹³³⁵	6,-	3,,5
	404	337	32	Francesco Albano /	Rame rappresentante il ratto di Proserpina, nel piano ballo di graziosi puttini, in un canto Venere, ed amore, fù di <u>Modena</u> .	2,,8	3,,6
	405	327	102	Guido Reni /	Quadro in tela, con Bacco fanciullo, che stà appoggiato ad una botticella, Opera conservata, e ben espressa, fù di <u>Modena</u> .	2,,6½	1,,11½
30 R.	406	169	47	Tiziano Veccellio /	Quadro in tavola, che rappresenta il Cristo della moneta, fù di <u>Modena</u> .	2,,8	2,-
	407	723 KV	134	Niccolò Poussin	Quadro in tela, con Sant'Erasmo martorizzato, con Soldati, ed altri astanti.	8,,6	10,,11
	408	138	81	Benvenuto Tisio da Garofalo /	Quadro in tela, con una Bacchanale, con molte deità, Baccanti, e Satiri, che portano Bacco in trionfo, Opera insigne fatta col disegno di Raffaele, e da lui in molte parti ritoccata, fù di <u>Modena</u> .	7,,9	11,,1
	409	168	114	Tiziano Veccellio /	Quadro in tavola, con la Vergine, ed il Bambino in atto di parlare a Santa Catterina, da una parte San Paolo, con la spada, e san Girolamo contemplando il Crocifisso, dall'altra San Giovanni Batista, Opera singolare, fù <u>della casa Grimani dei Servi</u> Nobili Veneti.	5,-	6,,10
	410	424	351	Domenico Fetis /	Tavola, con la parabola degl'Invitati, che non vollero venire al convito, dove si vede il Padrone, ch'invita li poveri, fù della <u>Galleria di Praga</u> .	2,,2	1,,7
	411	421	344	Domenico Fetis /	Quadro in tavola, con la parabola della pecora smarrita, si vede un Uomo, che la porta sopra le spalle, e due pastori in atto di giubilo, fù della <u>Galleria di Praga</u> .	2,,2	1,,7
	412	— ¹³³⁶	367	Autor Fiammingo	Quadro in tavola, con un paese ed un carro da due ruote tirato da un cavallo bianco, con sopra una figurina, ed altra, che vā a piedi, con diverse figurine in lontano. Opera di poca considerazione.	1,,4	1,,9
30 V.	413	— ¹³³⁷	381	Cornelio Poelemburg	Quadro in tavola, con Bacco, ed Arianna, con Ninfe e Satiri, che versano vino.	1,,4	1,,10
	414	994	360	Scuola di Rubens	Quadro in tavola, con la nascita di Cristo, Pastori in diverse azzioni, campo di capanna.	1,,5	2,-

¹³³⁵ Nicht identifiziert.

¹³³⁶ Letzte Erwähnung.

¹³³⁷ Letzte Erwähnung: Oesterreich 1754 *Inventarium*, II, Nr. 765.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	415	136	380	Benvenuto da Garofalo ?	Quadro in tavola rappresentante la Sacra Famiglia, bel campo di paese, fù di <u>Modena</u> .	1,,4	1,,11
	416	1064	378	David Teniers il Vecchio	Quadro in tavola, con un paese dipinto al lume di luna, in un canto diversi Pastori co' sui armenti, in atto di scaldarsi al fuoco acceso.	1,,4	1,,11
	417	423	352	Domenico Fetis /	Quadro in tavola, che rappresenta la parabola delli lavoratori della vigna, si vede il Padrone seduto parlando ad un lavoratore, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	2,,2	1,,7
	418	419	349	Domenico Fetis /	Quadro in tavola, con la parabola del Fattore, si vede un Uomo, ch'afferra per la gola un Servo, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	2,,2	1,,7
	419	1133	116	Giovanni Wildens	Quadro in tela, con una figura intiera al naturale, di nobil Cacciatore, che torna dalla Caccia, un asta sopra le spalle con un lepre morto, diversi cani, che lo seguono. Opera perfetta.	6,,11	10,,4
	420	687	593	Giuseppe Ribera detto lo Spagno. ¹⁰ seconda mano /	Quadro in tela, rappresentante una grotta con entro San Paolo primo Eremita, sopra un Sasso vi si vede la Croce, ed una testa di morto, in aria il corvo, che gli porta il pane, ed è venuto <u>di Spagna</u> .	7,,2	5,,4
	421	170	60	Tiziano Veccellio /	Ritratto in tela, di Donna vestita di bianco, l'autore l'ha fatta per la sua innamorata fù di <u>Modena</u> .	3,,8	3,,1
31 R.	422	302	150	Annibale Carracci /	Quadro in tela, con Cristo flagellato, con la corona di spine in testa, due Angioli addolorati, mezze figure al naturale. Opera pregiatissima, fù di <u>Modena</u> .	3,,-	3,,6½
	423	127	163	Dosso Dossi /	Quadro in tela, rappresentante l'abbondanza, tiene nelle mani il cornucopia, e la face accesa, fù di <u>Modena</u> .	7,,6	3,,10
	424	663 KV	1449	Langetti	Quadro in tela, con Marsia scorticato d'Apollo, al di dietro Satiro addolorato, ed in un canto trè figure, campo di paese, ed aria.	7,,5	8,,4
	425	125	83	Francesco Penni detto il Fattore /	Quadro in tela rappresentante San Michele, che con un'asta precipita Lucifero nell'Inferno, campo di paese, aria, fumo, fù di <u>Modena</u> .	7,,4	4,,4
	426	1570	362	Rembrant van Ryn	Quadro in tela, con mezza figura d'un Vecchio in profilo, con berretta ornata di perle.	2,,11	2,,6
	427	1892	158	Giovanni Holbein /	Quadro in tavola, che rappresenta la Vergine con il Bambino nelle braccia, sotto il manto della quale si vede trè ritratti de Maschi da una parte, e dall'altra, altri trè di femine. Opera insigne, fù della casa <u>Dolfin</u> Nobili Veneti.	5,,9½	3,,8
	428	415	353	Domenico Fetis /	Quadro in tela, con Davide sedente, figura grande al naturale, in una mano tiene la testa del Gigante, e nell'altra il spadone, fù della <u>Galleria di Praga</u> .	5,,8	3,,11

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	429	1079	1223	David Teniers	Quadro in rame, che rappresenta la tentazione di Sant'Antonio, molti Demonj in stravaganti attitudini, campo di grotta; Opera Singolare.	2,,5½	3,,½
31 V.	430	99 KV	277	Raffael d'Urbino /	Quadro in tavola, con l'adorazione de Rè Magi, con quantità di figure; Opera fatta dall'Autore in sua gioventù, fù dell' <u>Abate Ricci Veneziano</u> . ¹³³⁸	2,,7	2,,2
	431	378 KV	48	Tiziano Veccellio /	Quadro in tavola, rappresentante il Cristo della moneta, copiato dall'istesso Autore, fù di <u>Modena</u> .	2,,8	2,,-
	432	986B	154	Pietro Paolo Rubens	Quadro in tavola, con due ritratti di Giovani, campo scuro, opera insigne.	5,,7	3,,3
	433	— ¹³³⁹	390	Don Giulio Clovio	Quadro in tavola, con la Crocifissione di Cristo frà i due Ladroni, a piedi della croce San Giovanni, e le Marie, con altre figure.	-,11	-,8½
	434	788	1745	Niccolò Lancret +	Quadro in tavola, con diverse figurine, sedenti, ed una in mezzo, che balla, campo di paese.	-,11	1,,4½
	435	787	1746	Niccolò Lancret +	Quadro in tavola, suo compagno, con un paese, e figurine, in atto di condur una sposa.	-,11	1,,4½
	436	962A	136	Pietro Paolo Rubens	Terza gran Facciata Quadro in tela con Bacco, che tiene frutta con ambe le mani, diverse Ninfe con salvaticine, corteggio di Satiri, Opera pregiatissima.	4,,11	6,,5
	437	77	111	Andrea Venucci detto del Sarto /	Quadro in tavola, rappresentante il Sacrificio d'Abramo, Opera mirabile, fù di <u>Modena</u> .	7,,7	5,,8
	438	258A	97	Giacomo Bassano /	Quadro in tela, con Noè, che dispone l'ingresso dell'arca; Opera laboriosa dell'Autore, fù dell' <u>Abate Ricci Veneziano</u> .	4,,4	6,,4
32 R.	439	260	120	Francesco Bassano	Quadro in tela, col viaggio di Giacobbe, con diverse figure, ed animali, e masserizie.	4,,6	6,,3
	440	— ¹³⁴⁰	368	Cornelio Poelemburg	Quadro in rame, con un paese, e due figurine, in aria un Amorino, campo d'aria.	-,8	1,,-
	441	— ¹³⁴¹	510	Maniera di Bodewyns	Quadro in rame, con un Tempio distrutto, nel piano piccole figure.	-,7	-,9½
	442	— ¹³⁴²	511	Maniera di Bodewyns	Quadro in rame, con paese, casa rustica, piccole figurine, che ballano, ed animali.	-,7	-,9½

¹³³⁸ Nicht identifiziert.

¹³³⁹ Letzte Erwähnung.

¹³⁴⁰ Letzte Erwähnung: Matthäi 1833 *Verzeichnis*, Nr. 912.

¹³⁴¹ Letzte Erwähnung.

¹³⁴² Letzte Erwähnung.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	443	1155	1074	Pietro Geysels	Quadro in rame, con un paese, chiesa, case, una carrozza, acqua, barche approdate, e figurine.	-,7	-,10
	444	1156	1075	Pietro Geysels	Quadro suo compagno, con un paese, un carro fermo, Uomo, ch'accomoda la briglia ad un cavallo, altre figurine di paesani, campo d'aria.	-,7½	-,10
	445	1983	477	Carlo Screti /	Quadro in tavola, San Gregorio Papa, mezza figura al naturale, fù della Sacristia de <u>Padri di San Wenceslao di Praga</u> .	3,,5	3,,-
	446	1985	403	Carlo Screti /	Quadro in tavola, con Sant' Ambrogio, mezza figura al naturale, fù della Sacristia dei Padri di San <u>Wenceslao</u> di Praga.	3,,6½	2,,10
	447	1986	476	Carlo Screti /	Quadro in tavola, con San Paolo, mezza figura al naturale, fù della Sacristia dei Padri di San <u>Wenceslao</u> di Praga.	3,,5	3,,-
	448	1984	402	Carlo Screti/	Quadro in tavola, San Girolamo, mezza figura al naturale, fù della Sacristia dei Padri di San <u>Wenceslao</u> di Praga.	3,,6	2,,10
32 V.	449	252B	295	Giacomo Palma il Giovane	Quadro in tela, con lo sbarco d' Enrico Rè di Francia in Venezia, veduta dal Bucintoro, seguito d' un Cardinale, del Doge, e di molti Senatori con quantità di popolo, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	9,,7	14,,6
	450	223	113	Carletto Caliarì, figlio di Paolo /	Quadro in tela, con la presentazione, che fà Maria al Tempio del Divin Bambino, con altre figure, fù della <u>Casa Bonfadini Nobili Veneti</u> . ¹³⁴³	6,,7	14,,8
	451	189	166	Giacomo Palma il Vecchio /	Quadro in tavola, con le trè Grazie, mezze figure al naturale, fù della <u>Casa Corner</u> della casa grande, Nobili Veneti. <i>durch Algarotti</i> . ¹³⁴⁴	3,,1	4,,4
	452	75	95	Andrea del Sarto, e Francia Bigio	Quadro in tavola, con Bersabea nel bagno, servita dalle sue Donne, nel mezzo sopra una ringhiera Davide, che osserva, in un canto parimenti Davide, che da l'ordine per Uria, in altro canto pure esso Davide a mensa, con altre figure, Opera laboriosa fatta da detti due Autori, fù <u>del Marchese Suares di Fiorenze</u> . ¹³⁴⁵	3,,1	6,,2
	453	155	10	Antonio Allegri detto il Correggio	Ritratto in tavola, del medico dell' Autore, mezza figura al naturale, con berretta in testa, fù di <u>Modena</u> .	2,,11	2,,6
	454	523	24	Alessandro Turco detto l'Orbetto	Quadro in tela, con Davide, mezza figura al naturale, in una mano tiene la spada, e nell'altra la testa di Golia.	4,,6	4,,1

¹³⁴³ Venezianische Adelsfamilie.

¹³⁴⁴ Venezianische Adelsfamilie.

¹³⁴⁵ Nicht identifiziert.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	455	133	151	Benvenuto da Garofalo /	Quadro in tavola, con la Vergine, ed il Bambino posto sul piano, Angiolo, che lo custodisce, ed altri in gloria, che tengono li misterj della passione, veduta di gran paese. Opera insigne dell'Autore, fatto col <u>disegno di Raffaele</u> , fù della <u>Chiesa dei Padri scalzi di Ferrara</u> .	8,,7	4,,5
33 R.	456	261A	343	Giacomo Bassano /	Quadro in tela, con Lott con la famiglia, e gli Angioli, in atto di sortir di Sodoma, con le loro masserizie, in lontano Pastori, ed animali, campo di paese, fù della <u>Galleria di Praga</u> .	5,,-	4,,7
	457	742	122	Gioan Benedetto Castilione	Quadro in tela, con Giacobbe, e Rachele, con altre figure, e masserizie; Armenti di pecore, campo di paese. Opera delle più finite dell'Autore.	3,,4	4,,7½
	458	320	284	Pietro Faccini	Quadro in tavola, col spozalizio di Santa Catterina, San Giuseppe, e due Angioli, al di dietro altri trè Angioli, che scherzano colla palma della Santa; Opera pregiatissima dell'Autore.	1,,-	-,,9
	459	521	1346	Alessandro Turco detto l'Orbetto	Quadro dipinto sopra la pietra del paragone, con Adone morto in braccio di Venere, Cupido che piange, campo della pietra; Opera perfetta dell'Autore.	1,,-	1,,3
	460	1970	1060	Rottenhammer, e Brill	Quadro in tavola, con la Vergine seduta sotto un albero, col Bambino sopra le ginocchia, diversi Angioletti, campo di case, ed aria.	-,,11½	-,,9
	461	1024	112	Pietro Paolo Rubens	Quadro in tela, con San Girolamo in atto di battersi il petto con un Sasso, figura grande al naturale, col Leone a suoi piedi; Opera di gran tocco.	7,,-	7,,10
	462	1605	400	Ferdinand Boll	Quadro in tela, con Giuseppe, che presenta Giacobbe suo Padre a Faraone sedente in Soglio, al di dietro i fratelli di Giuseppe, figure più grandi di mezze al naturale, campo di camera.	6,,-	7,,10½
33 V.	463	745	133	Giacomo Cortese detto il Borgognone /	Quadro col assedio d'una Città, quantità di Soldati a cavallo, campo di bellissimo paese, ed aria. Opera perfettissima; fù della Casa <u>Sagredo Nobili Veneti</u> . ¹³⁴⁶	5,,8	9,,9
	464	436	145	Carlo Maratti	Quadro in tela, con la Vergine, ed il Bambino, e trè Cherubini, le figure sono lumeggiate dal Divino splendore di Gesù, Opera delle più pregiate dell'Autore.	3,,6	2,,8
	465	232 KV	320	Paolo Caliari Veronese /	Quadro in tela, che rappresenta, Cristo in croce trà i due Ladroni, a piedi della Croce le Marie, Longino inginocchiato, campo d'aria offuscata, in lontano veduta della Città; fù della <u>Galleria di Praga</u> .	3,,6	2,,9
	466	448	144	Francesco Trevisani	Quadro in tela, con la Vergine, che scopre il Bambino, che dorme nella culla, San Giovannino, che l'adora con le mani giunte, figure alla metà del naturale.	3,,6	2,,7½

¹³⁴⁶ Venezianische Adelsfamilie.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	467	414	68	Michelagnolo Amerighi da Caravaggio /	Quadro in tela, con due Uomini, e due Donne, che giuocano alle carte, mezze figure al naturale, fù di <u>Modena</u> .	4,,4	6,,1
	468	413	1024	Detto /	Quadro in tela, con Pietro nell'atrio di Pilato, con l'Ancilla, che lo palesa ai Soldati, più di mezze figure al naturale, fù di <u>Modena</u> .	4,,6	6,,2½
	469	1011	146	Giacomo Giordans	Quadro in tela, col Figliuol prodigo, che dimanda servizio ad un porcaro, con altre figure. Opera insigne dell'Autore.	8,,5	13,,2
34 R.	470	135	148	Benvenuto da Garofalo /	Quadro in tela, con Marte vestito di ferro, Venere, e Cupido in piedi, che tiene un elmo, veduta di paese, fù di <u>Modena</u> .	4,,9	8,,6
	471	698	396	Pietro Paolo Rubens	Quadro in tela, con un ritratto di poca barba, mostacci, poco busto, senza mani, vestito di nero, campo scuro, fù di <u>Modena</u> .	2,,5	1,,11½
	472	814	323	<u>Tiziano</u> Veccellio ?	Ritratto dipinto in tavola, con una testa, e poco busto di Uomo seduto, con barba, mostacci, berretta in testa, vestito di nero, fù di <u>Modena</u> .	2,,1	1,,9½
	473	1723 KV	186	Gerardo Douw	Quadro in tavola, che rappresenta Santa Maddalena in contemplazione, hà avanti a sé il Crocifisso, un libro, orologio, e testa di morto, campo di grotta, con attrezzi dell'Eremo.	2,,2	1,,9
	474	1820	71	Adriano Van der Werff + inde...72 /	Quadro in tavola, che rappresenta la Santissima Annunziata, fù del <u>Conte Cernini di Praga</u> .	2,,7	1,,11
	475	657	140	Benedetto Strozzi detto il prete Geno: ^{sc} /	Quadro in tela, più che mezza figura al naturale di Davide mezzo nudo, in una mano tiene la spada, e nell'altra la testa del Gigante, fù della casa <u>Sagredo nobili</u> Veneti.	4,,8½	3,,6½
	476	235?	22	Paolo Caliari Veronese	Quadro in tela, con la resurrezione di Cristo, Soldati, che si spaventano, in lontano le Marie, figure di mezzana grandezza.	4,,9½	3,,7½
	477	265	301	Giacomo Robusti detto il Tintoretto /	Quadro in tela, con un congresso di Muse, la più parte quasi nude, vi si vedono molti strumenti. Opera finita, fù della <u>Galleria di Praga</u> .	5,,1	7,,6
	478	165 KV	85	Niccolò Abati, scolaro del Primaticcio /	Quadro in tavola, col martirio de Santi Pietro, e Paolo, in alto la Vergine con il Bambino, e molti Angioli, fù di <u>Modena</u> .	12,,10	7,,2
34 V.	479	664	13	Bartolomeo Biscaglino Genovese	Quadro in tela, che rappresenta l'Adultera avanti a Cristo, ed altre figure, tutte mezze al naturale.	5,,2	7,,-
	480	— ¹³⁴⁷	436	<u>Francesco</u> Mazzola detto il Parmegia. ^{no} + NB?	Quadro in tela, con San Rocco, più di mezza figura al naturale, in atto di mostrare la piaga nella coscia, fù della casa <u>Bellucci di Bologna</u> .	5,,5	4,,1

¹³⁴⁷ Letzte Erwähnung.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	481	— ¹³⁴⁸	303	<u>Michelagnolo</u> Amerighi da Caravaggio ?	Quadro in tela, con San Francesco in estasi, due Angioli, che l'assistano, fù della Galleria di <u>Praga</u> .	5,,6	4,,2
	482	150	43	Antonio Allegri detto il Correggio /	Tavola, che rappresenta la Vergine sedente sopra un gran piedestallo, al disotto da una parte li Santi Antonio, e Francesco; dall'altra San Giovanni Batista, e Santa Catterina, il piedestallo istoriato a chiaroscuro, nella gloria Serafini; fù di <u>Modena</u> .	10,,4	8,,6
	483	308	8	Annibale Carracci /	Ritratto in tela, di mezza figura al naturale di Uomo, che suona il Leuto; Opera squisita, fù di <u>Modena</u> .	2,,8	2,,3
	484	1023C	18	Antonio van Dijk /	Ritratto in tavola, con mezza figura al naturale di Uomo, vestito di nero alla spagnuola, con goniglia al collo, in atto di mettersi un guanto. <i>aus Paris</i>	3,,9	2,,8
	485	1023B	19	Antonio van Dijk /	Ritratto in tavola, con mezza figura al naturale di Donna sedente, tenendo sopra le ginocchia una Bambina, vestita di bianco. <i>aus Paris</i>	3,,9	2,,8
	486	329	324	Guido Reni /	Quadro in rame, che rappresenta L'Ecce Homo con la canna nelle mani, che sono legate, coronato di spine, fù della Galleria di <u>Praga</u> .	2,,8	2,,1
35 R.	487	1562	74	Rembrant van Ryn +	Quadro in tavola, di mezza figura al naturale di Donna, che in una mano tiene un Garofano, e l'altra è appoggiata al petto. Opera perfetta.	3,,6	2,,11½
	488	510	12	Carlo Dolci /	Quadro in tela, con Cristo, che benedisce il pane, mezza figura al naturale, fù della casa <u>Rumieri Nobili Veneti</u> . ¹³⁴⁹	3,,1	2,,7
	489	1987	401	Carlo Screti /	Quadro in tavola, con Moisè, che tiene nelle mani le tavole della legge, mezzo busto al naturale, fù della sacristia dei Padri di San <u>Wenceslao</u> di Praga.	1,,9	2,,-
	490	252A	304	Giulio Romano /	Quadro in tela, con Sansone, che con la mascella uccide li Filistei, de quali ve ne sono molti per terra, ed altri, che fuggono, fù della Galleria di <u>Praga</u> .	5,,6	7,,9
	491	128 KV	72	Dosso Dossi /	Quadro in tavola, che rappresenta li quattro Dottori della Chiesa, in alto gloria con la Vergine, genuflessa avanti al Padre eterno; fù di <u>Modena</u> .	12,,8	7,,3
	492	1251	305	Gerardo Honthorst /	Quadro in tela, con diverse mezze figure al naturale, in mezzo un Uomo, che si fa cavar un dente al lume di candela, fù della Galleria di <u>Praga</u> .	5,,2	7,,9
	493	1034	316	Antonio van Dyk	Ritratto in tela, più di mezza figura al naturale, della Regina, moglie di Carlo primo Rè d'Inghilterra, vestita di bianco, ornata di gioje, fù della Galleria di <u>Praga</u> .	4,,5	3,,5

¹³⁴⁸ Letzte Erwähnung: Oesterreich 1754 *Inventarium*, I, Nr. 274.

¹³⁴⁹ Venezianische Adelsfamilie.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	494	531	419	Pietro della Vecchia	Quadro in tela, con un Soldato, che hà berretta con penne in testa, la spada in mano, collana, e medaglia al collo, più di mezza figura al naturale, fù della <u>casa Gheltof nobili Veneti.</u> ¹³⁵⁰	4,,2	3,,6
	495	1038	315	Antonio van Dyk /	Ritratto in tela, di più di mezza figura al naturale di Carlo primo Rè d'Inghilterra, vestito con l'ordine, fù della Galleria <u>di Praga.</u>	4,,5	3,,5
35 V.	496	1010	161	Giacomo Giordans	Quadro in tela, con erbaggi, e diverse figure grandi al naturale, in mezzo Diogene con la lanterna in mano in atto di ridersi della gente, la quale parimenti si burla di lui. Opera perfetta.	8,,5	12,,5
	497	143	165	Girolamo da Carpi /	Quadro in tela, con Anfitride, condotta dalle Ninfe marittime sopra un carro tirato da due cigni, Amore, dal di cui carcasso Anfitride cava una freccia, campo di paese, e mare, fù di <u>Modena.</u>	5,,1	8,,5
	498	1565	9	Rembrant van Ryn	Ritratto in tela, di mezza figura al naturale di Uomo armato di ferro, berretta con pennacchi in testa, e collana d'oro al collo.	2,,9	2,,4
	499	371	361	Cremonesa da Ferrara /	Quadro in tela, con Santa Veronica, con la corona di Spine in mano, mezza figura al naturale.	2,,7	2,,3
	500	400	406	Giuseppe Crespi detto lo Spagnoletto /	Rame rappresentante la nascita di Cristo in mezzo la Vergine inginocchiata avanti il Bambino, che stà sopra la paglia, in dietro San Giuseppe, con diversi Pastori in ammirazione, campo di rustica architettura, fù della casa <u>Belluzzi di Bologna.</u>	1,,11	2,,3
	501	1813	25	Adriano van der Werff /	Quadro in tela, col ritratto dell'Autore, della Moglie, e di trè suoi Figliuoli, che stanno sopra un bel tappeto, campo di paese.	2,,2	2,,-
	502	658	172	Bernardo Strozzi detto il prete Genovese /	Quadro in tela, con una Donna col violoncello, e carte di musica sopra un tavolino, mezza figura al naturale, fù della <u>casa Sagredo Nobili Veneti.</u>	4,,5	3,,6
36 R.	503	— ¹³⁵¹	334	Paolo Caliari Veronese /	Quadro in tela, con la resurrezione di Cristo, ch'ascende al Cielo, al di sotto Soldati spaventati, fù della Galleria <u>di Praga.</u>	4,,8	3,,9
	504	368	109	Gioan: Francesco Barbieri, seconda maniera	Quadro in tela, con Lott, e le figlie, una d'esse getta il vino nel vaso per dargli da bere, l'altra prepara altro vaso, figure al naturale, in lontano la veduta di Sodoma, e sua Moglie convertita in Sale.	6,,3	7,,11

¹³⁵⁰ Venezianische Adelsfamilie.

¹³⁵¹ Letzte Erwähnung: Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*, G. E., 153.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	505	433 KV	117	Ottavio Viviani	Quadro in tela, con architettura Romana di colonne spirali, ornata di figurine fatte da Niccolò Poussin, campo d'aria. Opera perfetta.	6,,4	8,,1
	506	744	180	Giacomo Cortese detto il Borgognone /	Quadro in tela, che rappresenta, una battaglia, con quantità di Persone a cavallo, che si battono. Opera delle più perfette dell'Autore, fù della <u>Casa Sagredo</u> nobili Veneti.	5,,6	9,,5
	507	270	310	Giacomo Robusti detto il Tintoretto /	Quadro in tela, con due ritratti vestiti di nero, uno Vecchio, e l'altro giovane, più di mezze figure al naturale, Opera delle migliori, fù della <u>Galleria di Praga</u> .	3,,5½	4,,2
	508	199	149	Gioan Antonio Pordenone /	Quadro in tela, con Cristo nel Telonio, che chiama l'Apostolo San Matteo a seguirlo. Opera stimatissima, fù di <u>Modena</u> .	3,,4	4,,2
	509	1335	130	Giovanni van der Meer	Quadro in tela, con una Giovane seduta ad un tavolino, con un bicchiere in mano, addietro un Uomo, che le pone un braccio al collo, e con l'altra mano le mostra una moneta, con due altre figure più indietro.	5,,1	4,,7
36 V.	510	1013	209	Giacomo Giordans	Quadro in tela, che rappresenta la Maddalena piangente sedendo, Donna, che la consola, con altre figure, il tutto illuminato dal lume di candela, Opera delle più belle, ch'abbia fatto l'Autore.	7,,7	5,,3
	511	241	181	Gabriel Caliari, fratello di Paolo, V. ^c /	Quadro in tela, con la Vergine, ed il Bambino, ch'accarezza San Giovannino, da una parte san Giuseppe, e dall'altra Sant'Anna, campo di paese, fù dell' <u>Abate Caliari</u> di Venezia. ¹³⁵²	5,,11	4,,8½
	512	815	292	Francesco Floris	Quadro in tavola, con la nascita di Cristo, San Giuseppe seduto con candela spenta in mano, molti Pastori, ch'adorano il Bambino. Opera delle migliori dell'Autore.	4,,5	4,,6
	513	194B	164	Domenico Fetis /	Quadro in tela, con San Sebastiano legato ad una colonna con una freccia nel Corpo, fù di <u>Modena</u> .	6,,2	3,,10
	514	181	319	Tiziano Veccellio <i>Cop.</i> /	Quadro in tela, con Cristo in Emaus, con li due Pellegrini seduti a mensa, Gesù in atto di Benedire il pane, al di dietro altre due figure, fatto in sua gioventù, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	6,,-	8,,5
	515	270A	299	Giacomo Robusti detto il Tintoretto /	Quadro in tela, con l'Adultera avanti a Cristo, diverse figure di Farisei, e d'infermi, ch'attendono d'esser sanati, campo d'architettura, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	6,,7	12,,6
	516	250 KV	1434	Giacomo Palma il Giovane /	Quadro in tela; con la presentazione della Vergine nel Tempio, con diverse figure astanti, una delle migliori opere dell'Autore, fù di <u>Modena</u> .	6,,6	12,,6
37 R.	517	692	173	Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto	Quadro in tela, che rappresenta un Mattematico, in atto di studiare ad un tavolino, con sopra compasso, squadra, globo celeste, et altri attrezzi.	3,,5	2,,7

¹³⁵² Nicht identifiziert.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	518	509	174	Carlo Dolci	Quadro in tela, con Santa Cecilia, in atto di suonare l'organo, sotto del quale si vede un giglio; Opera delle migliori dell'Autore.	3,,5	2,,10
	519	508	176	Carlo Dolci	Quadro in tela, con Erodiade, che tiene con ambe le mani un bacile, con sopra la testa di San Giovanni Batista. Opera delle migliori dell'Autore.	3,,5	2,,10
	520	1252	168	Gerardo Honthorst	Quadro in tavola, con mezza figura al naturale di Donna vecchia, tiene una borsa in atto di contar denari, lumeggiata al lume di Candela, pare essere fatta per l'avarizia.	3,,6½	2,,6
	521	987	129	Pietro Paolo Rubens	Quadro in tavola, con Sileno ubriaco sostenuto da Satiri, altri Satiri, e Baccanti, che lo corteggiano. Opera fatta dall'Autore prima d'uscire dalla Fiandra, fù della Galleria <u>di Mantova</u> .	7,,10	7,,1
	522	104	187	Giulio Romano /	Quadro in tavola, con un Satiro, ch'insegna a suonare la Zampogna ad un Giovane affatto nudo, nel fondo una pecora, campo di paese. Opera pregiatissima, fù della Galleria <u>di Mantova</u> .	8,,10	6,,7
	523	1561	159	Rembrant van Ryn	Quadro in tavola con mezza figura al naturale d'un Giovane, con berretta, e pennacchio in testa, tiene nelle mani un gallo di montagna. Opera mirabilissima.	4,,2½	3,,2
37 V.	524	1035	1085	Antonio Van Dyk	Quadro in tela, col ritratto d'un Uomo, con mostacci, poca barba nera, vestito di nero, berretta con pelle in testa, medaglia d'oro al collo, è sedente, appoggiando la mano sopra il pomo della Sedia, campo scuro.	4,,2½	3,,5
	525	998A KV	191	Erasmus Quellino <i>Copia di P P: R.</i>	Quadro in rame, col sposalizio di Maria con San Giuseppe, Sacerdote, e molti astanti, al di sopra trè Angioletti, che spargono fiori, campo d'architettura, e poca aria.	1,,11	1,,5½
	526	781	1747	Antonio Vateau	Quadro in tela, con paese, e figurine in conversazione, una delle quali è seduta suonando la chitarra, campo di boscaglia.	2,,2	2,,8
	527	782	1748	Antonio Vateau	Quadro in tela, suo compagno, con figurine in conversazione, ed un piedestallo, con sopra una statua; Campo di paese, alberi, ed aria.	2,,2	2,,8
	528	466	270	Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese	Seconda Sopraporta Quadro in tela, che rappresenta San Tommaso, che mette le dita nel Costato di nostro Signore, con altri quattro Apostoli, mezze figure al naturale.	5,,2	7,,-
	529	411	1506	Michelagnolo Amerighi da Caravaggio	Quadro in tela, con diversi Soldati, che giuocano, e discorrono, tutte mezze figure al naturale.	6,,-	8,,4
	530	240	1505	Scuola di Paolo Veronese	Quadro in tela, con una Donna, con corona d'oro in mano, seguita dalle sue Damigelle, che le sostentano il manto, Ercole con la clava, un Angioletto con cornucopia carico di gioje, ed altre figure.	6,,-	8,,2

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
38 R.	531	— ¹³⁵³	170	Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese	Quadro in tela, con Davide in piedi, figura al naturale, in una mano tiene la testa di Golia, che appoggia sopra un piedestallo, Opera ricavata da Guido, ed eseguita come l'originale.	8,,6	5,,7
	532	1563	177	Rembrant van Ryn	Quadro in tela, con un Uomo, ed una Donna inginocchiati, i quali hanno digià disposto un Sacrificio con legna, e fuoco, nell'aria si vede un Angiolo trà il fumo del fuoco, figure grandi al naturale. Opera delle sue più insigni.	8,,7	10,,-
	533	332	142	Francesco Gessi scolare di Guido	Quadro in tela, con Davide in piedi figura al naturale, in una mano tiene la testa del Gigante, che appoggia sopra un piedestallo, Opera ricavata dal suo Maestro, e da esso ritoccata in molte parti, ed è tanto bella, quanto fosse fatta da Guido.	8,,3	5,,4
	534	659	73	Gioan' Benedetto Castiglione	Quadro in tela di figure intiere alla metà del naturale, con diversi animali vivi, un Asino carico di masserizie, al indietro altra figura campo di paese, e capanne.	5,,2	6,,11
	535	1582 KV	485	Giovanni Lievens	Quadro in tavola, con la testa d'un Vecchio, con poca barba.	1,,11	1,,8
	536	418	345	Domenico Fetis /	Quadro in tavola, che rappresenta la parabola della Donna, che cerca la moneta, fù della <u>Galleria di Praga</u> .	1,,11	1,,7
	537	420	197	Domenico Fetis	Quadro in tavola, col martirio di Santa Giustina, con manigoldi, e corteggio d'Angioli.	2,,1	1,,7
	538	786	1750	Niccolò Lancret +	Quadro in tavola, con un paese, dove si vede una conversazione di gente, che formano un ballo in circolo, campo di case, ed alberi.	1,,6	1,,10½
38 V.	539	278 KV	137	Francesco Bassano	Quadro in tela, che rappresenta il presepio di nostro Signore, San Giuseppe sedente, molti Pastori ch'adorano il Bambino, campo di rustica capanna, fù della casa <u>Grimani Calergi Nobili Veneti</u> . ¹³⁵⁴	2,,5	3,,11
	540	137	138	Benvenuto da Garoffalo /	Quadro in tavola, con la Vergine sedente, che consegna il Bambino a Santa Cecilia, da una parte li Santi Bernardino, e Antonio, dall'altra un Vescovo mitrato, al disopra gloria d'Angioli, con Santa Cecilia, che suona l'Organo, <u>fù di Modena</u> .	2,,4	3,,1
	541	660	86	Gioan Benedetto Castiglione	Quadro in tela, col viaggio di Giacobbe a cavallo, sua Moglie, gente di sua famiglia con armenti, di Bovi, pecore, e cameli.	5,,2	6,,10
	542	352 W	193	Girolamo Muziani	Quadro in rame, con San Francesco inginocchiato, avanti al Crocifisso, nell'aria trè Angioletti, campo di paese, con alberi.	1,,11	1,,5

¹³⁵³ Letzte Erwähnung: Matthäi 1843 *Verzeichnis*, Nr. 88, 1861 verkauft.

¹³⁵⁴ Venezianische Adelsfamilie.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	543	417	350	Domenico Fetis /	Quadro in tavola, col Figliuol prodigo, che arriva miserabile avanti al Padre, con altre figure d'assistenti, fù della <u>Galleria di Praga</u> .	2,,2	1,,7
	544	998B KV	192	Erasmus Quellino <i>Copia di P. P. R.</i>	Quadro in rame, con la Vergine, ed il Bambino, in atto d'incoronare Santa Catterina, che gli stà inginocchiata avanti, da una parte, Santa Apollonia, e dall'altra Santa Margherita, con alcuni Angioli, campo di Paese.	1,,11	1,,5
	545	785	1749	Niccolò Lancret +	Quadro in tela, con una conversazione, nel mezzo un Uomo, che balla con una Giovane, ed una che suona la Lira, campo d'alberi, ed Aria.	1,,6	2,,-
39 R.	546	1971	1197	Ens	Quadro in rame, con il ratto di Proserpina, Pluto sopra il carro tirato da quattro cavalli, al piano Ninfe impaurite, campo d'alberi, ed aria.	2,,3	3,,3½
	547	1076 KV	104	David Teniers il giovane	Quadro in tavola, che rappresenta Villani sedenti a mensa, uno d'essi in piedi con pippa in mano, al di dietro gente, che balla, e mangia, campo di rustica osteria.	2,,2	3,,2
	548	367	200	Gioan Francesco Barbieri seconda maniera	Pilastro I.^{mo} Quadro in tela, con Dorinda già ferita da Silvio, sostenuta da Linco, Silvio inginocchiato gli dimanda perdono, tenendo l'arco nella mano, figure al naturale, campo di paese.	8,,1	10,,5
	549	548	201	Sebastiano Ricci	Quadro in tela, con l'assunzione di Cristo, nel piano gli Apostoli in atto d'ammirazione.	9,,9	10,,11
	550	— ¹³⁵⁵	302	Francesco Bassano /	Quadro in tela, con un mercato con diverse figure, e robe mangiative, campo di paese. Opera delle migliori dell'Autore, fù della <u>Galleria di Praga</u> . <i>Nicht mehr vorhanden, befindet sich notiert unter den von der Kaiserinn vom Verkauf ausgenommenen Bildern 18 JH 55.</i>	5,,9	9,,-
	551	— ¹³⁵⁶	203	Francesco Albano	Pilastro 2.^{do} Quadro in tela, che rappresenta Galatea tirata da delfini, con ambe le mani tiene un panno rosso, che le serve per vela, ed un Amorino, che glielo sostiene, figure grandi al naturale.	6,,5	4,,8
39 V.	552	334	204	Lionello Spada /	Quadro in tela, con Davide meno di mezza figura al naturale, con una mano tiene la testa di Golia, e nell'altra la spada, al di dietro un Soldato coll'elmo in testa; fù di <u>Modena</u> .	2,,11	4,,10
	553	335	205	Lionello Spada /	Quadro in tela, con Ercole bambino sedente sopra un sasso, e tiene un Leone, fù di <u>Modena</u> .	3,,1	4,,10

¹³⁵⁵ Letzte Erwähnung: Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*, G. I., Nr. 3, 1861 verkauft, Vorrat C 22.

¹³⁵⁶ Letzte Erwähnung: Ebd., G. I., Nr. 292.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	554	482	208	Luca Giordano	Quadro in tela, con Davide, che tiene la mano sulla testa del Gigante, ch'è appoggiata ad un sasso, e con l'altra tiene la frombola, da un canto la figlia di Saulle, che tiene un cembalo, al di dietro due figure, ed in lontano Filistei, che fuggono, campo d'aria.	3,,7½	4,,6
	555	— ¹³⁵⁷	475	Marc' Antonio Franceschini	Quadro in tela, con Sileno ubriaco, molti Puttini in diverse attitudini, un Satiro, che balla con una Puttina, campo di paese, con un drappo rosso attaccato a due alberi.	3,,7	4,,9
	556	1231 KV	258	Bartolet Flemal	Quadro in tavola, con un Rè sedente, con servi, che preparano armature per vestirlo, con altre figure di Soldati astanti.	1,,9	2,,3
	557	1365	194	Pietro van Laer detto il Bambocci	Quadro in tela, con Paesani, che giuocano alle boccie, in bellissime azioni, altri due Paesani con cavalli carichi, campo d'architettura, con attrezzi rusticali. Opera delle migliori dell'Autore.	1,,9	2,,4
40 R.	558	340	207	Francesco Albano	Quadro in tela, con Galatea nel suo carro, tirata da delfini, cinque amorini, che la corteggiano, figure al naturale.	6,,7	4,,5
	559	2006	210	Carlo Lott	Quadro in tela, con Giobbe afflitto, in atto di parlare a sua Moglie, ed a suo Figlio.	4,,8	4,,11
	560	76	309	Andrea del Sarto /	Quadro in tavola, con la Vergine, che tiene il Bambino, sedente sotto un padiglione, da un canto Santa Catterina in atto d'esser sposata da Gesù, dall'altra parte Santa Margherita con Croce in mano, San Giovannino in atto d'accarezzare il suo agnellino, campo d'aria; fù della Galleria <u>di Praga</u> .	5,,11	4,,4
	561	524 KV?	474	Marc' Antonio Franceschini	Quadro in tela, con Venere smontata dal suo carro, che stà sopra le nubi, ella in atto di dolore parla con le sue Ninfe, nel principale Adone già morto, diversi puttini, che piangono, campo di paese, ed Alberi, con cinghiale, che fugge.		
	562	— ¹³⁵⁸	446	Pietro Lunghi	Quadro in tela, che rappresenta una parte della piazza di San Marco di Venezia, dove si vedono maschere, ed altre figure in diverse azioni. Opera delle migliori dell'Autore.	1,,10	2,,3
	563	1087 KV	247	Scuola di David Teniers	Quadro in tavola, con un Villano sedente sopra una banca, che accarezza la sua Serva, campo di capanna, in cui si vedono diverse masserizie di cucina, ed erbaggi.	1,,9	2,,3
40 V.					Pilastro 4.^{to}		

¹³⁵⁷ Letzte Erwähnung.

¹³⁵⁸ Letzte Erwähnung.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	564	74	336	Michelangelo Buonaroti /	Quadro in tela, riportato sopra la tavola con un Uomo nudo legato con catene ad un palo, condannato ad esser abbruciato, a piedi vi è del fuoco, figura grande al naturale, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	6,,7	3,,5
	565	— ¹³⁵⁹	98	Giorgio Barbarella, detto il Giorgione di Castelfranco ?	<u>Quadro</u> in tela, di Uomo, mezza figura al naturale, che tiene un libro con ambe le mani, fù della casa <u>Badoera Nobili Veneti</u> .	4,,2	3,,3
	566	319	293	Scuola di Poussin	Quadro in tela, con San Sebastiano ancor vivo legato ad un albero, e ferito con cinque frecce, in lontano Soldati a cavallo.	4,,11	3,,4
	567	307	99	Annibale Carracci /	Quadro in tela, con la Vergine, ed il Bambino in piedi, San Giovannino con una rondine nelle mani, questo quadro vien chiamato la Madonna della rondinella; fù <u>di Modena</u> .	3,,7	3,,3
	568	98	285	Raffael d'Urbino della Sedia? /	<u>Tondo</u> in tavola, con la Vergine il Bambino, e San Giovannino, fù di <u>Modena</u> .	3,,-	3,,-
	569	1193?	211	Giovanni Fayt +	Quadro in tela, con animali, frutti, pesci di mare, ed un cane, che contrasta con un gatto. Opera perfetta.	6,,5	7,,11
	570	236	213	Paolo Caliari Veronese /	Pilastro 5.^{to} Quadro in tela di Daniele Barbaro Gentiluomo Veneziano famoso letterato, ed architetto, fù della casa <u>Grimani Calergi</u> , nobili Veneti.	4,,9	3,,7½
41 R.	571	774	212	Antonio Pesne.	Quadro in tela, con mezza figura di Donna, che pela pollame, con altre robe mangiative.	4,,9	3,,9
	572	693	218	Drost	Quadro in tela, con un Filosofo, che tiene un libro in mano in atto d'ammaestrare un Giovane, mezze figure al naturale.	3,,6	2,,8
	573	116	431	Bartolomeo Passarotti /	Quadro in tela col ritratto dell' Autore di sua Moglie, Fratello, e Figliuolo, tutte mezze figure al naturale, fù del <u>Marchese Monti di Bologna</u> .	3,,8	4,,11½
	574	— ¹³⁶⁰	217	Francesco Bassano	Quadro in tavola, con figure, animali, e paese, questo quadro era coperchio d'un cimbalo, e la giunta è stata fatta d'altra mano.	3,,2	7,,6
	575	1568	216	Rembrant van Ryn	Ritratto di Uomo in profilo, vestito di scuro, beretta con pelle in testa, mezza figura al naturale.	3,,1	2,,3

¹³⁵⁹ Letzte Erwähnung: 1861 verkauft, Vorrat A 431. Vgl. Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*, G. I., Nr. 81).

¹³⁶⁰ Letzte Erwähnung: Oesterreich 1754 *Inventarium*, I, Nr. 399.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	576	1029 ¹³⁶¹	215	Antonio Van Dyk	Ritratto in tela, sopra la tavola, di Uomo vestito di nero, mostacci, e poca barba, e la testa assai ben dipinta.	3,,-	2,,4
	577	1026	214	Scuola di van Dyk	Ritratto in tela, di mezza figura al naturale, con armatura di ferro, in mano tiene il baston da Generale.	3,,2	2,,6
	578	— ¹³⁶²	220	Maniera Fiamminga	Fianco del 5.^{to} Mezza figura di Donna, con goniglia al collo, in tavola, quadro ordinario.	2,,6	2,,-
41	579	— ¹³⁶³	221	Scuola di Rembrant	Ritratto in tavola, d'un Soldato vestito di scuro, con berretta e pennacchio in testa, e con una mano tiene il pomo della spada.	2,,11	2,,2
V.	580	1037?	222	Scuola di Rubens	Ritratto, con una testa, con poco busto, con goniglia, e collana d'oro al collo, tela.	2,,6	2,,-
	581	1374 KV	223	Scuola Fiamminga	Mezza figura in tavola, d'un Giovane, che tiene un arco, e berretta in testa.	2,,8	2,,2
	582	1363 W	224	Francesco Hals	Mezza figura in tavola d'una Vecchia vestita di nero, con goniglia al collo, berretta in testa, ed ambe le mani.	2,,8	2,,-
	583	1995 KV	225	Scuola di Rembrant	Quadro in tela, con mezza figura d'un Giovane, con cappello in testa, vestito di scuro, si dice essere il ritratto di Pauditz.		
	584	589	226	Giuseppe Nogari	Mezza figura d'un Uomo, che vuota moneta d'una borsa, e con l'altra mano tiene una chiave, in tela.	2,,8	2,,2
	585	— ¹³⁶⁴	394	Copia di Wouwerman +	Quadro in tavola, con un paese nel quale vi si vedono figurine, carri, cavalli, e campo di rustico cortile.	1,,7½	2,,2
	586	— ¹³⁶⁵	228	Ordinario	Fianco del 6.^{to} Pilastro Ritratto in tavola di Uomo, con poca barba e collaro.	2,,6	2,,2
	587	1586 KV	229	Scuola di Rembrant	Ritratto in tavola, d'un Giovane vestito di rosso, con berretta rossa in testa.	2,,4	1,,10

¹³⁶¹ 1932 im Tausch abgegeben (Kunsthandel).

¹³⁶² Letzte Erwähnung: Oesterreich 1754 *Inventarium*, II, Nr. 771.

¹³⁶³ Letzte Erwähnung: Ebd., II, Nr. 770.

¹³⁶⁴ Letzte Erwähnung.

¹³⁶⁵ Letzte Erwähnung: Oesterreich 1754 *Inventarium*, II, Nr. 776.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
42 R.	588	— ¹³⁶⁶	230	Scuola Fiamminga	Ritratto in tavola di Uomo, con poco busto, barba, e collare al collo.	2,,6	1,,10
	589	593	231	Giuseppe Nogari	Quadro in tela, con San Pietro, che tiene le chiavi, mezza figura al naturale.	3,,-	2,,2
	590	848	232	Holbein il Vecchio	Ritratto in tavola, con la testa di Uomo, con ambe le mani, vestito con pelliccia.	2,,7	1,,11
	591	1607?	233	Scuola di Rembrandt	Ritratto in tavola, con una testa senza mani.	2,,8	2,,1
	592	590	234	Giuseppe Nogari	Quadro in tela, con mezza figura di Uomo vecchio, che appoggia le mani sopra un libro, tenendo con una gli occhiali, ed in testa berretta turchina con pelle.	2,,8	2,,1
	593	954 W	377	Roland Saverij	Quadro in tavola, con bellissima boscaglia con assassini, ch'anno uciso, e spogliato un Uomo.	1,,5½	2,,2
	594	121	420	Lavinia Fontana	Quadro in tavola, con la Vergine sedente, con il Bambino in braccio, che accarezza San Giovannino, al dinanzi San Giuseppe, ed al di dietro Sant'Anna, fù dell' <u>Abate Branchetta di Bologna</u> .	1,,5	1,,2
	595	881	41	Breugel de Velours	Pilastro 6.^{to} Quadro in tavola, con un paese, ornato di piccole figurine di Paesani, parte sopra un carriaggio, e parte a piedi, ed a cavallo.	1,,5	2,,6
42 V.	596	311	379	Copia di Scarsellino di Ferrara	Quadro in tavola, con le Marie, che visitano il Sepolcro, sopra del quale vi si vede seduto un Angiolo.	1,,5	1,,2
	597	1667 KV	239	Giovanni Venix /	Quadro in tela, con animali volatili morti, nel mezzo un lepre attaccato ad un rampino, campo di una fontana, e fiori; Opera delle migliori dell' Autore; fù della <u>casa Romieri Nobili Veneti</u> . <i>durch Algarotti</i>	4,,8	6,,-
	598	130	238	Dosso Dossi /	Quadro in tela, con Donna, che conduce quattro cavalli, fù di <u>Modena</u> .	3,,6	5,,7
	599	580	237	Pietro Negri	Quadro in tela, con Agrippina ferita, in atto di spirare, li quattro Picarj, che la stanno osservando, figure al naturale.	4,,11	5,,10
	600	552	236	Molinari	Quadro in tela, con Amore addormentato, e Psiche, che tiene in una mano la lucerna, e nell'altra un coltello per volerlo ferire, figure al naturale.	6,,9	5,,11
	601	386	243	Antonio Triva	Pilastro 7.^{mo} Quadro in tela, con Amore, che lava i piedi a Venere, al di dietro un Satiro, figure al naturale.	6,,9	5,,10

¹³⁶⁶ Letzte Erwähnung: Ebd., II, Nr. 774.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	602	545	244	Antonio Bellucci	Quadro in tela, con Venere sedente, tenendo nelle mani una colomba, in un canto Amore, campo di paese.	4,,10	6,,3
	603	— ¹³⁶⁷	439	Rocco Marcone /	Quadro in tela, con l'Adultera legata avanti a Cristo, molti Farisei, mezze figure al naturale, fù della casa <u>Pisani di San Steffano</u> , nobili Veneti.	3,,11	6,,-
43 R.	604	1666 KV ¹³⁶⁸	246	Giovanni Wenix /	Quadro in tela, con animali morti, un Daino appeso, in un canto frutta, ed un piccolo scimiottino vivo; fù <u>della casa Romieri</u> nobili Veneti.	4,,7	5,,11
	605	1462 KV	393	Maniera di Wouwerman +	Quadro in tavola, con un svaligiamento d'un carro assalito da ladri, che si vedono in diverse azzioni, campo di paese, ed aria.	1,,3	1,,8
	606	1066? ¹³⁶⁹	123	David Teniers	Quadro in tela, con un'Osteria, entro della quale vi si vedono molte figurine in diverse azzioni, opera perfetta.	1,,3½	1,,10
	607	2087 KV	392	Querfort	Quadro in rame, con una Donna a cavallo, con alcuni Servi, che tengono altro cavallo, che stà in atto di corbettare, campo di paese.	1,,1½	1,,6
	608	1254	250	Scuola di Rembrant	Fianco del 7.^{mo} Pilastro Quadro in tela, con la testa, e poco busto di Vecchia con gli occhiali nelle mani.	2,,2	1,,8
	609	312 W	251	Scuola di Caravaggio	Quadro in tela, con una testa, e poco busto, che rappresenta San Pietro, con chavi in mano.	2,,4	1,,9
	610	1043? KV	252	Scuola Fiamminga	Ritratto in tela, di Uomo, con poco busto, armato di ferro, con collana al collo.	2,,4	1,,10½
	611	316	253	Annibale Carracci /	Ritratto in tela, di Uomo, con poco busto, di Antonio Carracci, qual tiene nelle mani due ciregie, fù di <u>Modena</u> .	2,,4	1,,9
	612	988 ¹³⁷⁰	254	Scuola di Rubens	Ritratto in tavola, di Uomo, con goniglia, e collana col Tosone al collo.	2,,5	1,,10
43 V.	613	1019	255	Scuola di Rubens	Quadro in tavola, con un Apostolo, che tiene la mano sopra un libro, campo scuro.	2,,3	1,,8
	614	— ¹³⁷¹	256	Scuola Fiamminga	Testa in tavola, con goniglia al collo, vestito di nero.	2,,6	2,,-

¹³⁶⁷ Letzte Erwähnung: 1861 verkauft, Vorrat C 44.

¹³⁶⁸ Vgl. Gal.-Nr. 1071.

¹³⁶⁹ 1926 an VHW im sw abgegeben.

¹³⁷⁰ 1924 bzw. 1999 an VHW abgegeben.

¹³⁷¹ Letzte Erwähnung. Vgl. Oesterreich 1754 *Inventarium*, II, Nr. 51.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	615	1860? KV	257	Scuola Fiamminga	Testa in tavola, che rappresenta San Pietro con la stola, e barba bianca.	2,,2	1,,11
	616	— ¹³⁷²	514	Gerardo Hoet	Quadro in tela, con Ercole trà le Ninfe, che lo fanno filare, in alto trè Puttini.	1,,6	1,,10
	617	1021	260	Copia di Rubens	Fianco del 8.^{vo} Pilastro San Pietro dipinto in tavola, con le chiavi in mano.	2,,3	1,,8
	618	313? W	259	Ordinario	San Paolo dipinto in tela.	2,,4	1,,9
	619	— ¹³⁷³	261	Ordinario	Ritratto, di Uomo con goniglia al collo in tela.	2,,2	1,,9
	620	317	262	Annibale Carracci	Ritratto di Uomo in tela, in una mano tiene un pennello, e la tavoletta, si crede l'Autore avrà ritratto un Pittore suo amico volendo imitare la scuola Veneziana.	2,,2	1,,9
	621	1606?	263	Rembrandt	Quadro, con la testa di Uomo vestito di scuro, con berrettone in testa, dipinto in tela, ma è stato molto lavato.	2,,3	1,,9
	622	1591?	264	Scuola Fiamminga	Ritratto in tela, sopra tavola, di mezza figura di Donna, che tiene in mano collane di perle.	2,,9	2,,3
44 R.	623	963?	265	Pietro Paolo Rubens	Ritratto in tela sopra la tavola di Uomo, con poco busto, collare al collo, e barba con mostacci.	2,,1	1,,10
	624	1413	267	Scuola di Wouwerman +	Quadro in tavola, con una Dama a cavallo, che vâ alla caccia co' suoi Servi, parte de quali sono a cavallo, e parte suonano il corno, campo d'aria.	1,,7	2,,2
	625	1886	184	Alberto Durer /	Quadro in tavola, con mezza figura di San Girolamo, che contempla il Crocifisso, fù di <u>Modena</u> .	2,,7½	2,,1
	626	212	441	Bonifazio Veneziano /	Pilastro 8.^{vo} Quadro in tela, con la resurrezione di Lazaro, con Cristo, le Marie, gli Apostoli, e molti astanti, fù della casa <u>Pisani di San Steffano Nobili Veneti</u> .	4,,9	7,,1
	627	1318	199	Pietro Miereveld	Quadro in tavola, con più di mezza figura al naturale, con Uomo vestito di nero, con poca barba, e mostacci, ambe le mani, campo scuro.	4,,2	3,,1
	628	1321	198	Pietro Miereveld	Quadro in tavola, con più di mezza figura al naturale di Donna vestita di nero, con ambe le mani, campo scuro.	4,,2	3,,1
	629	86	271	Francesco Salviati	Quadro in tela, con Cristo morto, con trè Angioli, che l'adorano, campo scuro.	3,,10	3,,1

¹³⁷² Letzte Erwähnung: Ebd., II, Nr. 160.

¹³⁷³ Letzte Erwähnung: Ebd., II, Nr. 200 oder 782.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	630	1589A	1100	Prima maniera di Rembrandt	Quadro in tela, che rappresenta un Astrologo più di mezza figura al naturale, berretta nera in testa, con una mano tiene gli occhiali, e con l'altra un tubo, campo di camera.	3,,10	3,,1
44 V.	631	173	359	Tiziano Veccellio	Quadro in tela, con mezza figura di Donna che con ambe le mani tiene un vaso, del quale esce del fumo.	3,,6	3,,1
	632	1567	1046	Rembrandt van Ryn	Quadro in tavola, con mezza figura di Uomo vecchio, barba bianca, ed una mano, berretta nera in testa, campo scuro.	3,,7½	2,,9½
	633	171	61	Tiziano Veccellio	<u>Quadro</u> in tela, con mezza figura al naturale di Donna vestita di <u>verde</u> , fù di <u>Modena</u> .	3,,9	3,,1
	634	265A	63	Tiziano Veccellio /	Ritratto in tela, con mezza figura al naturale d'una Gentildonna Veneziana, vestita di nero, fù di <u>Modena</u> .	3,,9	3,,1
	635	— ¹³⁷⁴	100	Rottenhamer e Breugel de Velours	Quadro in rame rappresentante un convito di Deità, si vede Galatea tirata da cavalli marini, con Amore, che guida, con altre Deità, e Nereidi, in un canto Bacco sostenuto da Satiri, ed il resto del quadro è ornato di fiori, e frutti, e bel paese fatto dal Breugel.	1,,7	2,,5
	636	231 KV	242	Paolo Caliari Veronese	Quadro in tela, sopra la tavola, con la Crocifissione di Cristo, frà li due Ladroni, a piedi della Croce le Marie, co' S. Giovanni, campo di paese ed aria.	1,,7½	1,,3
	637	1075	399	David Teniers	Quadro in tavola, che rappresenta un'osteria, con entro diverse figure.	1,,6	1,,11
45 R.					Pilastro 9.^{no}		
	638	139	280	Dosso Dossi /	Quadro in tela, con Endimione, che dorme, e Cintia, che l'accarezza, mezze figure al naturale, fù di <u>Modena</u> .	3,,6	5,,5½
	639	— ¹³⁷⁵	454	Scuola Bolognese	Quadro in tela, con Lott, e le figlie, campo di grotta, con la veduta di Sodoma.	3,,10	5,,2
	640	539 KV	283	Giulio Carpioni	Quadro in tela, con un baccanale di Uomini, e Donne, con Puttini, che ballano.	4,,2	5,,4
	641	502	282	Francesco Solimene	Quadro in tela, con la guerra degli Uomini co' i Centauri; Opera copiosa di mezzane figure, fatta in gioventù.	4,,2	5,,4
	642	210	440	Palma il Vecchio /	Quadro in tavola, con la natività di Cristo, la Vergine in atto di scoprire il Bambino ai Pastori, San Giuseppe in piedi, campo di capanna; fù della casa <u>Pisani di San Steffano Nobili Veneti</u> .	3,,8	5,,3

¹³⁷⁴ Letzte Erwähnung.

¹³⁷⁵ Letzte Erwähnung: 1860 verkauft, Vorrat C 28.

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	643	992	241	<u>Pietro</u> Paolo Rubens ?	Quadro in tavola, col ratto di Proserpina, Pallade in atto di voler fermare Plutone, ed altre figure, e due Puttini.	1,,9½	2,,3
	644	883	160	Breugel de Velours	Quadro in rame, con San Pietro inginocchiato avanti a Cristo, con altri Apostoli, veduta di mare, e paese con figurine, ed animali.	1,,9	2,,4
	645	172	432	Tiziano Veccellio /	Pilastro 10.^{mo} Ritratto in tela di Pietro Aretino, più di mezza figura al naturale, fù della casa <u>Marcello Nobili Veneti</u> . ¹³⁷⁶	4,,10½	4,,2
45 V.	646	1608	422	Drost	Quadro in tela, con Argo e Mercurio, in atto di suonare il flauto, più di mezze figure al naturale, campo scuro.	4,,2	3,,5
	647	249	190	Gioan Antonio Fasolo /	Quadro in tela, con mezza figura d'una Donna vestita all'antica, con fiori d'oro sopra drappo bianco, campo di camera, fù della casa <u>Grimani Calergi Nobili Veneti</u> .	4,,9	3,,11
	648	43	433	Andrea Mantegna /	Quadro in tavola, con la Vergine annunziata dall'Angiolo, fù della <u>Chiesa dell'Osservanza di Bologna</u> .	4,,11	4,,-
	649	804	317	Quintin Matsys /	Quadro in tavola, con un Banchiero sedente, in atto di parlare ad altra figura, che gli porta denari, in un canto altre due figure, campo di camera, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	3,,-	4,,1½
	650	217	434	Domenico Carpioni <i>Campagnola</i>	Pilastro 11.^{mo} Quadro in tela, con un Geroglifico a chiaroscuro composto con undici differenti figure, fù del Marchese <u>Mantova di Padova</u> . ¹³⁷⁷	4,,7	3,,10
	651	178	342 b	Tiziano Veccellio /	Quadro in tela con una Venere ignuda, che si guarda in uno specchio tenuto da Cupido, più di mezza figura al naturale, fù della Galleria <u>di Praga</u> .	4,,1	3,,7
	652	281	189	Leandro Bassano /	Ritratto in tela di mezza figura al naturale, di un Doge di Venezia sedente, fù della casa <u>Grimani Calergi Nobili Veneti</u> .	4,,9	3,,11
46 R.	653	1906E	291	Luca de Leiden	Quadro in tavola, con Santa Catterina, con la ruota, e spada in mano, figura in piedi, di mezza grandezza.	4,,11	1,,7½
	654	1906F	290	Luca de Leiden	Suo compagno in tavola, con Santa Barbara, figura in piedi, di mezzana grandezza, Opera buona.	4,,11	1,,7½

¹³⁷⁶ Venezianische Adelsfamilie.

¹³⁷⁷ Andrea Mantova (um 1632–nach 1711)?

Fol.	Nr.	Gal.-Nr.	Inv.-Nr.	Künstler/in	Beschreibung	Höhe	Breite
	655	342	167	Francesco Albano	Quadro in tela, con Adamo, ed Eva scacciati dal Paradiso terrestre, l’Angiolo con la Spada in mano, che li segue, campo d’alberi, ed aria.	3,,4	4,,1
	656	243	287	Paolo Caliari Veronese	Pilastro 12.^{mo} Quadro in tela, che rappresenta l’Europa rapita dal toro, altre Ninfe, ch’osservano. Opera fatta in gioventù, fù del <u>Marchese Piatti</u> di Venezia. ¹³⁷⁸	11,,4	10,,2
	657	2008	289	Carlo Lott /	Quadro in tela, che rappresenta L’Ecce Homo, con due Manigoldi, mezze figure al naturale, fù della capella di <u>Sua Maestà</u> .	5,,6	4,,7
	658	165A	288	Girolamo Mazzola /	Quadro in tela con San Giorgio genuflesso avanti alla Vergine, figure quasi grandi al naturale, fù di <u>Modena</u> .	5,,5	4,,9
	659	496 KV	202	Francesco Solimene	Quadro in tela, con la battaglia de gli Uomini co’ Centauri, molte figure quasi al naturale, in lontano paese, e poca architettura. Opera fatta in gioventù.	6,,7	9,,11

¹³⁷⁸ Nicht identifiziert.

Personen

A

Abate, Niccolò dell' (um 1509/12–um 1571)
Albani, Francesco (1578–1660)
Albergati Capacelli, Luigi, Markgraf (–1750)
Alberto, Caetano (18. Jh.)
Alfonso IV. d'Este, Herzog von Modena und Reggio (1634–1658–1662)
Algarotti, Francesco, Graf (1712–1764)
Allegri → Correggio
Allori, Alessandro (1535–1607)
Almeida, Jacinto de (18. Jh.)
Althann, Gundaker, Graf (1665–1747)
Amigoni, Jacopo (1682–1752)
Anckermann, Bernhard Christoph (18. Jh.)
Andersen, Hans Christian (1805–1875)
Angolo del Moro, Battista (um 1514–um 1573)
Anton der Gütige, König von Sachsen (1755–1827–1836)
Anton Ulrich, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg-Wolfenbüttel (1633–1705–1714)
Antonowa, Irina (1922–)
Aragon, Louis (1897–1982) Argenville → d'Argenville
Arouet Voltaire
August der Starke → August II.
August II. (der Starke) (1670–1733), als Friedrich August I. Kurfürst von Sachsen (1694–1733), König von Polen (1697–1706, 1709–1733)
August III. (1696–1763), als Friedrich August II. Kurfürst von Sachsen (1733–1763), König von Polen (1733–1763)
Augustus/Gaius Octavius, römischer Kaiser (63 v. Chr.–14 n. Chr.)

B

Badalocchio, Sisto (1585–um 1620)
Bagnacavallo → Ramenghi
Baldovinetti, Alesso (1425–1499)
Balechou, Jean-Joseph (1719–1764)
Balestra, Antonio (1666–1740)
Baratta, Francesco (um 1600–1666)
Barbieri → Guercino
Barker, Alexander (?–1873)

Barocci, Federico (um 1535–1612)
 Bartoli, Pietro Santi (1615–1700)
 Bartolommeo, Fra (1472–1517)
 Bartolozzi, Francesco (1728–1815)
 Basan, Pierre-François (1723–1797)
 Bassano, Jacopo (um 1510–1592)
 Bassano, Leandro (1557–1622)
 Batoni, Pompeo Girolamo (1708–1787)
 Bause, Johann Friedrich (1738–1814)
 Becher, Johannes R. (1891–1958)
 Bellini, Giovanni (um 1431/36–1516)
 Bellori, Giovanni Pietro (1613–1696)
 Bellotto, Bernardo Michiel (il Canaletto) (1721–1780)
 Berchem, Nicolaes Pieterszoon (1620–1683)
 Berendis, Hieronymus Dietrich (1720–1783)
 Berghem → Berchem
 Bernigeroth, Johann Martin (1713–1767)
 Bernini, Giovanni Lorenzo (1598–1680)
 Berrettini → Cortona
 Berrettoni, Niccolò (1637–1682)
 Beutel, Tobias (um 1627–1690)
 Bianconi, Giovanni Battista (1698–1781)
 Bianconi, Giovanni Ludovico (1717–1781)
 Bloemaert, Abraham (1566–1651)
 Blondel, Jacques-François (1705–1774)
 Bobadilla, Gerónimo de (um 1620–1709)
 Boccaccino, Boccaccio (um 1466–1525)
 Bode, Wilhelm von (1845–1929)
 Bodenehr, Moritz (1665–1748/49)
 Bol, Ferdinand (1616–1680)
 Bonaldi, Ignazio (18. Jh.)
 Bondigli, Giuseppe (Giuseffo Maria) (1691–1763)
 Bonifazio Veronese (Bonifacio de' Pitati) (um 1487–1553)
 Borch, Gerard ter (1617–1681)
 Bordone (Bordon, Paris) (um 1500–1571)
 Borgognone → Cortese
 Bottari, Giovanni Gaetano (1689– 1775)

Böttiger, Karl August (1760–1835)
 Boucher, François (1703–1770)
 Bourguignon → Cortese
 Bramantino (Bartolomeo Suardi) (um 1465–1530)
 Brescia → Moretto
 Bril, Paul (1553/54–1626)
 Bronzino, Angelo (1503–1572)
 Brosset, Charles de (1709–1777)
 Brueghel der Ältere, Jan (1568–1625)
 Brühl, Heinrich von, Graf (1700–1763)
 Brusasorci, Domenico (um 1516–1567)
 Buchner, Paul (1531–1607)
 Büna, Heinrich von, Graf, Junior (1743–1789)
 Büna, Heinrich von, Graf, Senior (1697–1762)
 Buonarroti → Michelangelo
 Burtin, François-Xavier de (1743–1818)

C

Cagnacci → Canlassi
 Cairo, Francesco del (1607–1665)
 Calvi, Carlo (Carletto) (1567/70–1592)
 Calvi, Paolo (il Veronese) (1528–1588)
 Calvaert, Denys (um 1540–1619)
 Campi, Giulio (um 1508–1573)
 Camus → Le Camus de Mézières
 Canal, Giovanni Antonio (Canaletto) (1697–1768)
 Canaletto Bellotto
 Canaletto → Canal
 Canevari, Antonio (1681–1764)
 Canlassi, Guido (Guido Cagnacci) (1601–1663)
 Cano, Alonso (1601–1667)
 Cantarini, Simone (1612–1648)
 Capacelli → Albergati
 Carlevaris (Carlevaris, Luca) (1663–1730)
 Carlowitz, Hans Georg von (1772–1840)
 Carlsfeld, Julius Schnorr von (1794–1872)
 Carpaccio, Vittore (um 1460–1525/26)
 Carpi, Girolamo da (1501–1556/57)

Carracci, Agostino (1557–1602)
 Carracci, Annibale (1560–1609)
 Carracci, Antonio (um 1583–1618)
 Carracci, Ludovico (1555–1619)
 Carrara, Giacomo, Graf (1714–1796)
 Carriera, Rosalba (1675–1757)
 Carus, Carl Gustav (1789–1869)
 Casanova, Giacomo Girolamo (Chevalier de Seingalt) (1725–1798)
 Casanova, Giovanni Battista (1730–1795)
 Castiglione, Giovanni Benedetto (il Grechetto) (1609–1664)
 Cavedone, Giacomo (um 1577–1660)
 Celesti, Andrea (1637–ca. 1712)
 Chenu, Pierre (1730–?)
 Chiaveri, Gaetano (1689–1770)
 Chodowiecki, Daniel (1726–1801)
 Christ, Johann Friedrich (1700–1756)
 Christian I., Kurfürst von Sachsen (1560–1586–1591)
 Chruschtschow, Nikita Sergejewitsch (1894–1971)
 Cignani, Carlo (1628–1719)
 Cima da Conegliano, Giovanni Battista (um 1459/60–1517/18)
 Cimabue (Cenni di Pepo) (um 1240–1301/2)
 Cimaroli, Giovanni Battista (um 1687–um 1753)
 Claude → Lorrain
 Cleve, Joos van (1481–1540/1)
 Cocteau, Jean (1889–1963)
 Coello, Alonso Sánchez (1531/32–1588)
 Conca, Sebastiano (1680–1764)
 Conegliano → Cima
 Consetti, Antonio (1686–1766)
 Contarini, Giovanni (1549–um 1604)
 Conz, Karl Philipp (1762–1827)
 Correggio (Antonio Allegri) (1489–1534)
 Cort, Hendrik Frans de (1742–1810)
 Cortese, Giacomo (Jacques Courtois/il Borgognone/le Bourguignon) (1621–1676)
 Cortona, Pietro da (Pietro Berrettini) (1596–1669)
 Cosimo, Piero di (1462–1521)
 Cossa, del Francesco (um 1435–1476/77)

Courtois, Jacques → Cortese
Cranach der Ältere, Lucas (1472–1553)
Crespi, Daniele (um 1597/1600–1630)
Crespi, Giovanni Battista (il Cerano) (um 1575–1632)
Crespi, Giuseppe Maria (1665–1747)
Crespi, Luigi (1708–1779)
Creti, Donato (1671–1749)
Crozat, Pierre (1665–1740)

D

d'Argenville, Antoine-Joseph Dézallier (1680–1765)
da Brescia → Moretto
da Carpi → Carpi
da Conegliano → Cima
da Cortona → Cortona
da Imola → Imola
da Lanciano → Lanciano
da Vinci → Vinci
dal Sole → Sole
Dassdorf, Karl Wilhelm (1750–1812)
Daullé, Jean (1703–1763)
de Almeida → Almeida
de Bobadilla → Bobadilla
de Broses → Broses
de Burtin → Burtin
de Cort → Cort
de Folino → Folino
de Lairesse → Lairesse
de Menezes → Menezes
de Mézières → Mézières
de Morales → Morales
de Noronha → Noronha
de Silvestre → Silvestre
de' Roberti → Roberti
de' Rossi → Rossi
del Cairo → Cairo
del Moro → Angolo del Moro
del Prado → Prado

del Vaga → Vaga
Demiani, Carl Friedrich (1768–1823)
Denner, Balthasar (1702–1749)
Dézallier d'Argenville → d'Argenville
Dias, Gaspar (um 1550–1591)
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst (Dietricy) (1712–1774)
Dietricy → Dietrich
Diziani, Gaspare (1689–1767)
Dolci, Carlo (1616–1686)
Dom Manuel I. → Emanuel I.
Domenichino (Domenico Zampieri) (1581–1641)
Dona Simoa → Godinho
Dossi, Battista (Giovanni di Luteri) (um 1486–1541/2)
Dossi, Dosso (Battista di Luteri) (um 1500–1548)
Dou, Gerrit (1613–1675)
Dürer, Albrecht (1471–1528)
Duprà, Domenico (1689–1770)
Duquesnoy, François (1597–1643)
Dyck, Anton van (1599–1641)

E

Eastlake, Charles Lock (1793–1865)
Eckstädt → Vitzthum
Eisen, Charles Dominique Joseph (1720–1778)
Emanuel I., König von Portugal (1469–1495–1521)
Philipp von Hessen-Darmstadt, Landgraf (1671–1736)
Este → Alfonso IV.
Este → Francesco I.
Este → Francesco III.
Este → Leonora
Eugen Franz, Prinz von Savoyen (1663–1736)
Everdingen, Allart van (1621–1675)
Eyck, Jan van (um 1390–1441)

F

Falcieri, Biagio (1627–1703)
Ferrari, Gaudenzio (um 1475/80–1546)
Feti → Fetti

Fetti, Domenico (1588/89–1623)
 Fichte, Johann Gottlieb (1762–1814)
 Fiorillo, Johann Dominik (1748–1821)
 Fischer, Joseph Vinzenz (1729–1810)
 Flaxman, John (1755–1826)
 Flinck, Govaert (1615–1660)
 Florin, Franz Philipp (1630–1703)
 Folino, Bartolomeo de (Bartolomeo Follin) (1730–1808)
 Fontana, Lavinia (vor 1522–1614)
 Fonte, Giovanni Domenico (1696–1766)
 Forabosco, Girolamo (um 1605–1679)
 Forster, Georg (1754–1794)
 Fra Bartolommeo → Bartolommeo
 Franceschini, Marcantonio (1648–1729)
 Francesco I. d'Este, Herzog von Modena und Reggio (1610–1629–1658)
 Francesco III. d'Este, Herzog von Modena und Reggio (1698–1737–1780)
 Francia, Francesco (Raibolini) (um 1450–1517)
 Francia, Giacomo (1486–1557))
 François I^{er} → Franz I.
 Francucci → Imola
 Franz I., König von Frankreich (1494–1515–1547)
 Franz Xaver, Prinz von Sachsen und Polen (1730–1806), Administrator des Kurfürstentums
 Sachsen (1763–1768)
 Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen → August II.
 Friedrich August I. (der Gerechte), König von Sachsen → Friedrich August III., Kurfürst von
 Sachsen
 Friedrich August II., König von Sachsen (1797–1836–1854)
 Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen → August III.
 Friedrich August III., Kurfürst von Sachsen (1750–1763–1827), als Friedrich August I. (der
 Gerechte), König von Sachsen (1806–1827)
 Friedrich Christian (Leopold Johann Georg Franz Xaver), Kurfürst von Sachsen (1722–1763–
 1763)
 Friedrich II. (der Grosse), König von Preussen (1712–1740–1786)
 Friedrich III. (der Weise), Kurfürst von Sachsen (1463–1486–1525)
 Friedrich IV., König von Dänemark (1671–1699–1730)
 Friedrich, Caspar David (1774–1840)
 Friesen, Hermann von, Freiherr (1802–1882)

Friesen, Johann Georg von, Freiherr (1757–1824)
Franz Xaver (Francisco de Jassu y Xavier), Heiliger (1506–1552)
Fröhlich, Joseph (1694–1757)
Fürstenhoff, Johann Georg Maximilian von (um 1686–1753)
Fyt, Jan (1611–1661)

G

Gabbiani, Anton Domenico (1652–1726)
Gabburri, Francesco Maria Niccolò, Cavaliere (1676–1742)
Gallegos, Fernando (um 1440–nach 1507)
Galli-Bibiena, Giuseppe (1696–1756)
Garofalo (Benvenuto Tisi da Garofalo) (um 1481–1559)
Geeraerts, Marten Jozef (1707–1791)
Gellée → Lorrain
Genovese → Strozzi
Gessi, Francesco (1588–1649)
Gherardi, Pietro Ercole (1687–1752)
Ghezzi, Pier Leone (1674–1755)
Ghirlandaio, Davide (1452–1525)
Ghirlandaio, Ridolfo (1483–1561)
Giordano, Luca (1634–1705)
Giorgione (Giorgio da Castelfranco) (um 1477/78–1510)
Giotto di Bondone (um 1267/75–1337)
Giovannini, Carlo Cesare (1695–1758)
Giulio Romano → Romano
Glässer, Alexander (um 1738–um 1743)
Gleim, Johannes Wilhelm (1719–1803)
Godinho, Dona Simoa (1594 dokumentiert)
Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832)
Graff, Anton (1736–1813)
Greuze, Jean-Baptiste (1725–1805)
Grillparzer, Franz (1791–1872)
Grone, Giovanni Battista (Johann Baptist) (1682–1748)
Grotewohl, Otto (1894–1964)
Guarienti, Pietro Maria (1678–1753)
Guarini, Ignazio (1676–1748)
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) (1591–1666)
Guglielmi, Gregorio (1714–1773)

H

Hackert, Jakob Philipp (1737–1807)
Hagedorn, Christian Ludwig von (1712–1780)
Hahn, Johann August (1777–1816)
Hammer, Christian Gottlob (1775–1864)
Harms, Anton Friedrich (1695–um 1744)
Hasche, Johann Christian (1744–1827)
Haucke, Johannn Gottfried (18. Jh.)
Heineken, Carl Heinrich von (1706–1791)
Heinse (Heintze), Johann Jakob Wilhelm (1746–1803)
Helst, Bartholomeus van der (1613–1670)
Herder, Johann Gottfried von (1744–1803)
Hess, Heinrich Hermann Johann von (1788–1870)
Heucher, Johann Heinrich von (1713–1746)
Hirt, Aloys (1759–1836)
Hogarth, William (1697–1764)
Holbein der Jüngere, Hans (1497–1543)
Hondecoster, Melchior de (1636–1695)
Hübner, Julius (1806– 1882)
Hutin, Charles-François (1715–1776)
Hutin, Pierre (1723–1763)

I

Ignatius → Loyola
Imola, Innocenzo da (um 1490–um 1545)

J

Johann III., König von Portugal (1502–1521–1557)
Johann V., König von Portugal (1689–1706–1750)
Johann Wilhelm (Jan Wellem), Kurfürst von Pfalz-Neuburg (1658–1690–1716)
Johann, König von Sachsen (1801–1854–1879)
Justi, Ludwig (1876–1957)
Juvara, Filippo (1678–1736)

K

Kämmerer, Johann Ernst Ludwig (1757–1807)
Karl I., Herzog von Parma (1716–1788)
Karl III. (Carlos III.), König von Spanien (1716–1759–1788)
Karl IV., Kaiser (1316–1355–1378)

Karl VI., Kaiser (1685–1711–1740)
 Karsch, Gerhard Joseph (18. Jh.)
 Kern, Benedikt (1706–um 1777)
 Keyl, Michael (1722–1798)
 Keyssler, Johann Georg (1693–1743)
 Knöffel, Johann Christoph (1686–1752)
 Küchelbecker, Wilhelm Karlowitsch (1797–1846)
 Kügelgen, Wilhelm von (1802–1867)
 La Hire, Laurent de (1606–1656)

L

Laer, Pieter Jacobsz. van (il Bamboccio) (vor 1599–1642)
 Lagrenée der Ältere, Jean Jacques (1739–1821)
 Lairesse, Gérard de (1640–1711)
 Lanciano, Polidoro da (um 1515–1565)
 Lancret, Nicolas (1690–1743)
 Lanfranco, Giovanni (1582–1647)
 Langhans, Carl Ferdinand (1782–1869)
 Lanzi, Luigi Antonio (1732–1810)
 Le Brun, Charles (1619–1690)
 Le Camus de Mézières, Nicolas (1721–1789/1793)
 Le Leu, Théodore (?–1769)
 Le Mire, Noël (1724–1800)
 Le Sueur, Eustache (1616–1655)
 Lebrun (Le Brun, Jean-Baptiste-Pierre) (1748–1813)
 Lehninger, Johann August (1730–1786)
 Lelli, Ercole (1702–1766)
 Leo X. (Giovanni di Lorenzo de' Medici), Papst (1475–1513–1521)
 Leonardo → Vinci
 Leonora d'Este, Prinzessin (1597–1661)
 Leplat, Raymond de, Baron (um 1664–1742)
 Lermolieff → Morelli
 Lessing, Gotthold Ephraim (1729– 1781)
 Leu → Le Leu
 Liberi, Pietro (1605–1687)
 Licinio, Bernardino (um 1490–nach 1549)
 Lindau, Martin Bernhard (1813–1890)
 Linné, Carl von (1707–1778)

Liotard, Jean Étienne (1702–1789)
 Liotard, Jean Michel (1702–1796)
 Liss, Johann (1595/1600–1631)
 Locatelli, Andrea (1695–1741)
 Lodi, Piazza (da Lodi) (um 1500–1561/62)
 Loen, Johann Michael von (1694–1776)
 Lomazzo, Giovanni Paolo (1538–1600)
 Longuelune, Zacharias (1669–1748)
 Loo, Carle Van (1705–1765)
 Loo, Jean-Baptiste Van (1684–1745)
 Lopes, Cristóvão (1516–1594)
 Lorrain, Claude (Claude Gellée) (1600–1682)
 Lotto, Lorenzo (um 1480–1556)
 Loyola, Ignatius von (Íñigo López Oñaz y Lodola), Heiliger (1491–1556)
 Ludwig XIV., König von Frankreich (1638–1643–1715)
 Ludwig XV., König von Frankreich (1710–1715–1774)
 Luini, Bernardino (um 1480/856–1532)
 Luteri → Dossi

M

Machado, Cyrillo Volkmar (1748–1823)
 Maganza, Alessandro (1556–um 1630)
 Malvasia, Carlo Cesare (1616–1693)
 Manaigo, Silvestro (um 1670–um 1744)
 Mancini, Francesco (1679–1758)
 Mancini, Giulio (1558–1630)
 Mantegna, Andrea (1430/31–1506)
 Manuel → Emanuel
 Maratti, Carlo (1625–1713)
 Marcolini, Camillo, Graf (1739–1814)
 Marconi, Rocco (um 1470/75–1529)
 Maria Amalia Christina, Prinzessin von Sachsen (1724–1760)
 Maria Anna Josefa, Erzherzogin von Österreich (1683–1708–1754)
 Maria Antonia Walpurgis von Bayern, Regentin des Kurfürstentums Sachsen (1724–1780)
 Maria
 Josepha http://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Josepha_von_%C3%96sterreich_%28Polen%29,
 Kurfürstin von Sachsen/Königin von Polen (1699–1719–1757)
 Maria Josepha Carolina von Sachsen, Dauphine von Frankreich (1731–1747–1767)

Mariette, Pierre Jean (1694–1774)
 Marino, Giovanni Battista (1569–1625)
 Matthäi, (Johann) Friedrich (1777–1845)
 Matthäi, Karl Ludwig (1778–1848)
 Mattielli, Lorenzo (um 1682/88–1748)
 Maximilian I, Kaiser (1459–1508–1519)
 Mazzola → Parmigianino
 Mechel, Christian von (1737–1817)
 Meier, Georg Friedrich (1718–1777)
 Meldolla, Andrea (Schiavone) (um 1510–1563)
 Menezes, Estevão José de, erster Markgraf von Penalva (1695–1758)
 Menezes, Francisco Xavier de (1673–1743)
 Mengs, Anton Raphael (1728–1779)
 Menzoli, Lorenzo Antonio (18. Jh.)
 Merck, Johann Heinrich (1741–1791)
 Metternich-Winneburg zu Beilstein, Klemens Wenzel Nepomuk Lothar von (1773–1859)
 Meyer, Johann Heinrich (1760–1832)
 Meynert, Hermann Günther (Janus) (1808–1895)
 Mézières → Le Camus de Mézières
 Michaelis → Schlegel
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti) (1475–1564)
 Miereveld, Michiel van (1567–1641)
 Mieris, van Frans (1635–1681)
 Migliori, Francesco (1684–1734)
 Minelli, Giovanni Pietro, Graf (–1772)
 Mire → Le Mire
 Mochi, Francesco (1580–1654)
 Mock, Johann Samuel (1687–1737)
 Moitte, Pierre Étienne (1722–1780)
 Mola, Pier Francesco (1612–1666)
 Montesquieu (Charles de Secondat Baron de la Brède et de Montesquieu) (1689–1755)
 Morales, Luis de (um 1509–1586)
 Morazzone, Pier Francesco (Mazzucchelli) (1573–um 1625/26)
 Morelli, Giovanni
 Morelli, Giovanni (Ivan Lermolieff) (1816–1891)
 Moretto, Alessandro (Moretto da Brescia) (um 1498–1554)
 Morgenstern, Johann Karl Simon (1770–1852)

Moritz, Kurfürst von Sachsen (1521–1547–1553)

Moro → Angolo del Moro

Moroni, Gianbattista (um 1520/24–um 1578)

Müller, Johann Friedrich Wilhelm (1782–1816)

Mura, Francesco de (1696–1782)

Murillo, Bartolomé Esteban (1618–1682)

Muttoni → Vecchia

N

Nardi, Angelo (1584–1663)

Naumann, Johann Christoph (1664–1742)

Nazari, Bartolommeo (um 1693/99– 1758)

Neer der Ältere, Aert van der (1603/4–1677)

Netscher, Caspar (1639–1684)

Neuber, Friederike Caroline (die Neuberin) (1697–1760)

Nickel von Miltitz (16. Jh.)

Nigelli, Gottlieb (1744–1812)

Nogari, Giuseppe (1699–um 1763/66)

Nolte, Johann Rudolf (1691–1754)

Noronha, João Manuel de, sechster Graf von Atalaia und erster Herzog von Tancos (1679–1761)

Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) (1772–1801)

O

Odazzi, Giovanni (1663–1731)

Oeser, Adam Friedrich (1717–1799)

Oesterreich, Matthias (1716–1778)

Orlandi, Pellegrino Antonio (1660–1727)

Orléans → Philipp II.

Ostade, Adriaen van (1610–1684)

Ottonelli, Giovanni Domenico (1584–1620)

P

Pagani, Paolo (1661–1716)

Paleotti, Gabriele (1522–1597)

Pallavicini, Stefano Benedetto (1672–1742)

Palma il Giovane (der Jüngere), Jacopo (um 1548–1628)

Palma il Vecchio (der Ältere), Jacopo (um 1479/80–1528)

Palomino → Velasco

Pannini, Giovanni Paolo (1691–1765)
 Parmigianino (Francesco Mazzola) (1503–1540)
 Parthey, Gustav (1798–1872)
 Pasqualino → Rossi
 Passarotti, Bartolomeo (1528/29–1592)
 Pavona, Francesco (1695–1777)
 Pellegrini, Giovanni Antonio (1675–1741)
 Penni, Giovan Francesco (il Fattore) (um 1496–um 1528)
 Perugino (Pietro Vannucci) (um 1450–1523)
 Pesci, Prospero (1710–1784)
 Pesellino (di Stefano/Francesco degli Arrighi/d’ Arrigo) (um 1422–1457)
 Pesne, Antoine (1683–1757)
 Philipp II., Herzog von Orléans und Regent von Frankreich (1674–1715–1723)
 Philipp IV., König von Spanien (1605–1621–1665)
 Piazza, Callisto (Calisto da Lodi) (um 1500–um 1561/62)
 Piazzetta, Giovanni Battista (1682–1754)
 Pintz, Philipp Gottfried (18. Jh.)
 Pippi → Romano
 Pittoni, Giovanni Battista (1687–1767)
 Plotzer, Johann (18. Jh.)
 Polazzo, Francesco (1683–1753)
 Polidoro → Lanciano
 Pöppelmann, Matthäus Daniel (1662–1736)
 Pordenone (Giovanni Antonio de Sacchis) (um 1483–1539)
 Posse, Hans (1879–1942)
 Pozzo, Andrea (1642–1709)
 Prado, Blas del (um 1545–nach 1592)
 Prete Genovese → Strozzi
 Procaccini, Camillo (um 1555–1629)
 Putin, Wladimir Wladimirowitsch (1952–)

Q

Quandt, Johann Gottlob von (1787–1859)
 Quillard, Antoine (um 1704–1733)

R

Rachel, Johann Thomas (18. Jh.)
 Rachel, Paul Moritz (18. Jh.)

Racknitz, Joseph Friedrich Freiherr zu (1744–1818)
 Rackwitz → Racknitz
 Raczyński, Atanazy, Graf (1788–1874)
 Raffael (Raffaello Santi da Urbino) (1483–1520)
 Raibolini → Francia
 Raimondi, Marcantonio (um 1470/82–um 1527/34)
 Ramenghi der Ältere, Bartolomeo (Bagnacavallo) (1484–1542)
 Raspe, Rudolf (1737–1794)
 Ratti, Carlo Giuseppe (1737–1795)
 Rauch, Leo, Pater (1696–1775)
 Regent → Philipp II.
 Reimer, Carl Eberhard (1692–1768)
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) (1606–1669)
 Reni, Guido (1575–1642)
 Renner, Johann August (1783–1869)
 Repnin-Wolkonski, Nikolai Grigorjewitsch, Fürst (1778–1845)
 Ribera, Jusepe de (Lo Spagnoletto) (1591–1652)
 Ricci, Marco (1676– 1729)
 Ricci, Sebastiano (1659–1734)
 Richardson, Jonathan (1665–1745)
 Richardson, Jonathan Junior (1694–1771)
 Riedel, Anton Heinrich (1763–1824)
 Riedel, Johann Anton (1732–1816)
 Riedel, Johann Gottfried (1691–1755)
 Rigaud, Hyacinthe (1659–1743)
 Rijn → Rembrandt
 Rittershausen, Joseph Sebastian von (1748–1820)
 Roberti, Ercole de' (um 1455/56–1496)
 Robusti → Tintoretto
 Rogier → van der Weyden
 Rohden, Johann Martin von (1778–1868)
 Rohr, Julius Bernhard von (1688–1742)
 Romano, Giulio (Giulio Pippi) (1492/99–1546)
 Roos, Philipp Peter (Rosa da Tivoli) (1655–1706)
 Rosa da Tivoli → Roos
 Rossi, Bonaventura (Ventura) (um 1723–um 1764)
 Rossi, Federico de' (18. Jh.)

Rossi, Lorenzo (um 1690–1731)
Rossi, Pasquale de' (Pasqualino/Pasquale Vicentino) (1641–1725)
Rotari, Pietro, Graf (1707–1762)
Rubens, Peter Paul (1577–1640)
Rudolph II., Kaiser (1552–1576–1612)
Ruisdael, Jacob Isaackszoon van (1628/9–1682)
Rumohr, Karl Friedrich von (1785–1843)
Runge, Philipp Otto (1777–1810)
Ruysch, Rachel (1664–1750)

S

Sabatini, Lorenzo (um 1530–1576)
Sacchi, Andrea (um 1599–1661)
Saftleven, Cornelis (1607–1681)
Sagredo, Zaccaria (1659–1729)
Saint-Aubin, Augustin de (1736–1807)
Salvi, Nicola (1697–1751)
Salviati, Francesco (1510–1563)
Sammacchini, Orazio (1532–1577)
Sánchez Coello → Coello
Santi → Raffael
Sarburgh, Bartholomäus (um 1590–um 1637)
Sarto, Andrea del (Andrea d'Agnolo) (1486–1530)
Scannelli, Francesco (1616–1663)
Scaramuccia, Luigi Pellegrino (1616–1680)
Scarsella, Ippolito (um 1550–1620)
Schalcken, Godfried (1643–1706)
Schelling, Dorothea Caroline Albertine von → Schlegel
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1775–1854)
Schiavone → Meldolla
Schirmer, Karl Martin (Mitte 19. Jh.)
Schlegel, August Wilhelm von (1767–1845)
Schlegel, Dorothea Caroline Albertine (geb. Michaelis) (1763–1809)
Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von (1772–1829)
Schmidt, Carl Heinrich Wilhelm (1790–1865)
Schmidt, Georg Friedrich (1712–1775)
Schmidt, Johann Gottfried (1764–1803)
Schnorr von Carolsfeld → Carolsfeld

Schönhofeld, Heinrich (1609–1684)
 Schramm, Carl Christian (vor 1726–nach 1737)
 Schröder, Gerhard (1944–)
 Schulz, Heinrich Wilhelm (1808–1855)
 Schulze, Christian Gottfried (1747–1819)
 Schuricht, Christian Friedrich (1753–1832)
 Schweickart, Johann Joseph (18. Jh.)
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) (um 1485/86–1547)
 Secondat → Montesquieu
 Seidler, Louise Caroline Sophie (1786–1866)
 Seume, Johann Gottfried (1763–1810)
 Seybold, Christian (1690–1768)
 Seydelmann, Apollonia (1767–1768)
 Seydelmann, Jakob Josephus (1750–1829)
 Shukowski, Wassili Andrejewitsch (1783–1852)
 Signorelli, Luca (um 1441–1523)
 Silvestre, Louis de (1675–1760)
 Smith, Joseph (1674–1770)
 Snyders, Frans (1579–1657)
 Sole, Giovanni Gioseffo dal (1654–1719)
 Solimena, Francesco (1657–1747)
 Spada, Leonello (1576–1622)
 Spagnoletto → Ribera
 Stalin, Josef (Josef Wissarionowitsch Dschugaschwili) (1878–1953)
 Steffens, Henrich (1773–1845)
 Steinhäuser, Johann Adam (?–1752)
 Steinla, Moritz (1791–1858)
 Stella, Jacques (1596–1657)
 Stringa, Francesco (1635–1709)
 Strozzi, Bernardo (il Prete Genovese) (1581–1644)
 Subleyras, Pierre (1699–1749)
 Sueur → Le Sueur
 Sulzer, Johann Georg (1720–1779)
 Suter, Wilhelm (1806–1882)
 Swanevelt, Herman van (um 1600–1656)

T

Tempesta, Antonio (1555–1630)

Teniers, David (1610–1690)
 Ter Borch → Borch
 Thaeter, Julius Cäsar (1804–1870)
 Thiele, Johann Alexander (1685–1752)
 Thormeyer, Gottlob Friedrich (1775–1842)
 Thürmer, Joseph (1789–1833)
 Tiarini, Alessandro (1577–1668)
 Tibaldi, Pellegrino (1527–1596)
 Tieck, Johann Ludwig (1773–1853)
 Tiepolo, Giovanni Battista (Tiepoletto) (1696–1770)
 Tintoretto (Jacopo Robusti) (1518–1594)
 Tisi → Garofalo
 Tivoli, Rosa da → Roos
 Tizian (Tiziano Vecellio) (um 1485/90–1576)
 Tomaso da Modena (Bonifazio di Tommaso Barisini) (1325/26–vor 1379)
 Torelli, Stefano (1712–1784)
 Torri, Flaminio (1620–1661)
 Tournefort, Joseph Pitton de (1656–1708)
 Trevisani, Francesco (1656–1746)
 Trotti, Giovan Battista (il Malosso) (1556–1618)
 Tzschimmer, Gabriel (1629–1694)

U

Uccello, Paolo (um 1397–1475)
 Uden, Konrad Friedrich (1719–1798)
 Urbino → Santi

V

Vaga, Perino del (Pietro Buonaccorsi) (1501–1547)
 Valeriani, Domenico (18. Jh.)
 Valeriani, Giuseppe (um 1708–1762)
 van Cleve → Cleve
 van der Helst → Helst
 van der Neer → Neer
 van der Weyden → Weyden
 van Dyck → Dyck
 van Eyck → Eyck
 van Laer → Laer

Van Loo, Carle → Loo
 Van Loo, Jean-Baptiste → Loo
 van Miereveld → Miereveld
 van Rijn → Rembrandt
 van Veerendael → Veerendael
 Vanvitelli, Luigi (1700–1773)
 Vasari, Giorgio (1511–1574)
 Vecchia, Pietro della (1602/03–1678)
 Vecellio → Tizian
 Veerendael, Nicolaes van (1626–1691)
 Velasco, Acisclo Antonio Palomino de Castro y (1655–1726)
 Verendael → Veerendael
 Verhaghen, Pierre Joseph (1728–1811)
 Vernet, Claude Joseph (1714–1789)
 Veronese → Caliarì
 Vinci, Leonardo da (1452–1519)
 Viterbo, Sousa (1845–1910)
 Vitzthum von Eckstädt, Ludwig Siegfried, Graf (1716–1777)
 Voltaire (François Marie Arouet) (1694–1778)
 von Brühl → Brühl
 von Carolsfeld → Carolsfeld
 von Hagedorn → Hagedorn
 von Heineken → Heineken
 Vorsterman, Johannes (1643–1684)

W

Waagen, Gustav Friedrich (1794–1868)
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1773–1798)
 Wackerbarth, August Christoph von, Graf (1662–1734)
 Wagner, Gottlob Heinrich Adolph (1774–1835)
 Warhol, Andy (1928–1987)
 Watelet, Claude-Henri (1718–1786)
 Watteau, Jean Antoine (1684–1721)
 Weenix, Jan Baptist (1621–um 1660/61)
 Weinart, Benjamin Gottfried (1751–1813)
 Wenzel, Christian Friedrich (18. Jh.)
 Werff, Adriaen van der (1659–1722)
 Werner, Anna Maria (die Wernerin) (1688–1753)

Weyden, Rogier van der (1399–1464)
Wezel, Johann Karl (1747–1819)
Wilhelm VIII., Landgraf von Hessen-Kassel (1730–1751–1760)
Winckelmann, Johann Joachim (1717–1768)
Wogaz (Wogatz/Wochatz), Johann Georg (18. Jh.)
Woodburn, Samuel (1780–1853)
Wouwerman, Philips (1619–1668)

X

Xaver → Franz Xaver

Y

Z

Zampieri → Domenichino
Zanetti der Ältere, Antonio Maria (Girolamo), Graf (1680–1767)
Zanetti der Jüngere, Antonio Maria (Alessandro) (1706–1778)
Zani, Paolo, Graf (18. Jh.)
Zanotti, Giampietro (1674–1765)
Zoffany, Johann (1733–1810)
Zuccarelli, Francesco (1702–1788)
Zuccaro, Federico (1539/44–1609)
Zuccaro, Taddeo (1529–1566)

Literatur

Adriani 1583 *Storia*

Giovanni Battista Adriani, *Istoria de' suoi tempi*; Florenz, Giunti, 1583 [Titelblatt: *Istoria de' suoi tempi di Giovambattista Adriani gentilhuomo fiorentino. Divisa in libri ventidue di nuovo mandata in luce. Con li sommarii, e tavola delle cose piu notabili. Con licenza, e privilegi. In Firenze, nella stamperia de i Giunti. M. D. LXXXIII*].

Akinscha u. Koslow 1995 [1995] *Beutekunst*

Konstantin Akinscha u. Grigori Koslow, *Beutekunst. Auf Schatzsuche in russischen Geheimdepots*, übers. v. Birgit Brandau u. Hartmut Schickert; München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995 [Originalausgabe: Konstantin Akinscha u. Grigori Koslow, *Stolen treasure. The hunt for the world's lost masterpieces*; London, Weidenfeld & Nicolson, 1995].

Algarotti 1791–1794 *Opere*

Francesco Algarotti, *Opere del conte Algarotti edizione novissima*, hg. v. Francesco Aglietti, 17 Bde.; Venedig, Carlo Palese, 1791–1794 [Titelblatt: *Opere del conte Algarotti edizione novissima tom. I. In Venezia MDCCXCI. Presso Carolo Palese*].

Algarotti 1791–1794 *Pittura*

Francesco Algarotti, „Saggio sopra la pittura“; in: *Opere del conte Algarotti edizione novissima*, hg. v. Francesco Aglietti, 17 Bde.; Venedig, Carlo Palese, 1791–1794, Bd. 3, S. 53–252.

Algarotti 1791–1794 *Saggi*

Francesco Algarotti, „Saggi sopra le belle arti“; in: *Opere del conte Algarotti edizione novissima*, hg. v. Francesco Aglietti, 17 Bde.; Venedig, Carlo Palese, 1791–1794, Bd. 3, S. 1–252.

Andersen 1999 [1991] *Reise*

Hans Christian Andersen, *Reise von Leipzig nach Dresden und in die Sächsische Schweiz*, 4. Aufl.; Dresden, Hellerau, 1999; Reihe: *Kleine sächsische Bibliothek*, Bd. 2 [Erstausgabe: Dresden, Hellerau, 1991].

Anonymus 1733 *Nachricht*

Anonymus, „Kurtze Nachricht von den mit einen Geschoss 1729. erhöhten königl. Stall-Gebäude in Dressden“; in: *Des sächssischen Curiositäten-Cabinets Erstes Haupt-Gemach, worinnen in vier besonderen Repositoriis, oder zwey und siebentzig Fachen über 200. merckwürdige Begebenheiten, der Nach-Welt zum Besten, aufgehoben worden*, 1733, Bd. 8, Nr. 35, S. 117–119.

Anonymus 1741–1748 *Merkwürdigkeiten*

Anonymus, *Historischer Kern dressdnischer Merkwürdigkeiten*; Dresden, Peter Georg Mohrenthal, 1741–1748 [Titelblatt: *Sr. königl. Majest. in Pohlen und churfürstl. Durchl. zu Sachsen allergnädigstem Privilegio neuverfertigter historischer Kern dressdnischer Merkwürdigkeiten*].

Anonymus 1743 *Nachrichten*

Dressdnische Nachrichten von Staats- u. gelehrten Sachen. Auf das Jahr 1743, hg. v. Anonymus; Dresden, George Conrad Walther, 1743 [Titelblatt: *Dressdnische Nachrichten von Staats- u. gelehrten Sachen. Auf das Jahr 1743. Mit allergnädigster königl. poln. und churfl. sächsischer Freyheit. Dressden, bey George Conrad Walther, königl. Hof-Buchhändler*].

Anonymus 1768 *Catalogue*

Anonymus, *Catalogue des tableaux du cabinet du roi, au Luxembourg*; Paris, Pierre-Alexandre Le Prieur, 1768 [Titelblatt: *Catalogue des tableaux du cabinet du roi, au Luxembourg. Nouvelle édition, revue, corrigée & augmentée de nouveaux tableaux. À Paris, de l'imprimerie de Pierre-Alexandre Le Prieur, imprimeur du roi, rue Saint Jacques, à l'Olivier. M.DCC.LXVIII. Avec permission*].

Anonymus 1782a *Gedanken*

Anonymus, „Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen, bei Gelegenheit der Ausstellung vom Jahr 1781“; in: *Deutsches Museum*, 1782a, Bd. 2, S. 138–163 [Titelblatt: *Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen, bei Gelegenheit der Ausstellung vom Jahr 1781. In zween Briefen aus Dresden und Görlitz nach Berlin. Erster Brief. Dresden, den 26. Mai, 1782*].

Anonymus 1782b *Gedanken*

Anonymus, „Fortsetzung der Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen, bei Gelegenheit der Ausstellung vom Jahr 1781“; in: *Deutsches Museum*, 1782b, Bd. 2, S. 237–262 [Titelblatt: *Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen, bei Gelegenheit der Ausstellung vom Jahr 1781. Zweiter Brief. Görlitz den 5 April 1781*].

Anonymus 1782c *Gedanken*

Anonymus, „Fortsetzung der Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen, bei Gelegenheit der Ausstellung vom Jahr 1782“; in: *Deutsches Museum*, 1782c, Bd. 2, S. 518–530 [Titelblatt: *Fortsetzung der Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen, bei Gelegenheit der Ausstellung vom Jahr 1782. Von einem anderen Verfasser. Dritter Brief. Dresden den 21. April 1782*].

Antonowa 2005

Dresdner Schätze der Weltkultur – Rettung und Rückgabe. Zum 50. Jahrestag der Übergabe der Sammlungen der Dresdner Galerie 1955–2005, hg. v. Irina Antonowa; k. O., Nowosti – Russische Agentur für internationale Information, 2005.

Apel 1992 *Kunstlehre*

Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik, hg. v. Friedmar Apel; Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992; Reihe: *Bibliothek der Kunstliteratur*, Bd. 4.

Aragon u. Cocteau 1981 [1957] *Gespräche*

Louis Aragon u. Jean Cocteau, *Gespräche über die Dresdener Galerie*, hg. v. Hans Mayer, übers. v. Claude Keisch; Stuttgart, Belser, 1981 [Originalausgabe: Louis Aragon u. Jean Cocteau, *Entretiens sur le Musée de Dresde*; Paris, Cercle d'art, 1957].

Assmann u. Assmann 1987 *Kanon*

Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II, hg. v. Aleida Assmann u. Jan Assmann; München, Wilhelm Fink, 1987.

Baeumerth u. Baeumerth 1999 *Engel*

Angelika Baeumerth u. Karl Baeumerth, *Die Engel der Sixtina. Eine deutsche Karriere*; Regensburg, Schnell & Steiner, 1999.

Bahners 2004 *Schrecken*

Patrick Bahners, „Der übermalte Schrecken“; in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. September 2004.

Bailey 1987 *Conventions*

Colin B. Bailey, „Conventions of the eighteenth-century *cabinet de tableaux*: Blondel

- d'Azincourt's *La première idée de la curiosité*“; in: *The art bulletin. A quarterly published by the College Art Association*, 1987, Bd. 69, S. 431–447.
- Bailey 2002 *Taste*
Colin B. Bailey, *Patriotic taste. Collecting modern art in pre-revolutionary Paris*; New Haven/London, Yale University Press, 2002.
- Bailly 1750 [1750] *Catalogue*
Jacques Bailly, *Catalogue des tableaux du cabinet du roy*, 2. Aufl.; Paris, Prault, 1750 [Erstausgabe: Paris, Prault, 1750] [Titelblatt: *Catalogue des tableaux du cabinet du roy, au Luxembourg. Dont l'arrangement a été ordonné, sous le bon plaisir de sa majesté, par m. de Tournehem, directeur général des bâtiments, jardins, arts & manufactures de s. m. Mis en ordre par les soins du sieur Bailly, garde des tableaux du roy. L'ouverture s'en fera le 14 d'octobre de la présente année, les mercredi & samedi de chaque semaine, depuis neuf heures du matin jusqu'à midi, jusques à la fin d'avril 1751. & depuis le premier may 1751. jusqu'au mois d'octobre suivant, on n'y entrera qu'à trois heures après midi jusqu'à six heures du soir. Seconde édition, corrigée & augmentée. À Paris, de l'imprimerie de Prault père, quai des Gêvres, au Paradis. M. DCC. L. Avec permission*].
- Baldinucci 1768–1820 *Notizie*
Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabua in qua*, hg. v. Giuseppe Piacenza, 6 Bde.; Turin, Stamperia Reale, 1768–1820.
- Balzer 1956 *Galerie*
Dresdner Galerie. 120 Meisterwerke des 15. bis 18. Jahrhunderts, hg. v. Wolfgang Balzer; Leipzig, E. A. Seemann, 1956.
- Banks 1977 *Watteau*
Oliver Talcott Banks, *Watteau and the North: studies in the Dutch and Flemish baroque influence on French rococo painting*; New York/London, Garland, 1977; Reihe: *Outstanding dissertations in the fine arts*; Dissertation: Princeton University, 1975.
- Bärnighausen u. Çoban-Hensel 2004 *Racknitz*
Hendrik Bärnighausen u. Margitta Çoban-Hensel, „Joseph Friedrich Freiherr von Racknitz (1744–1818), seine 'Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker' und ein Ausstattungsprojekt für Schloss Moritzburg (1792/1793)“; in: *Jahrbuch der staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten in Sachsen*, 2004, Jg. 2003, Bd. 11, S. 40–71.
- Bartoscheck u. Hüneke 1996 *Sammlung*
Gerd Bartoscheck u. Saskia Hüneke, „Die Sammlung der Skulpturen und Gemälde in der Bildergalerie im Jahre 1786“; in: *Die Bildergalerie in Sanssouci. Bauwerk, Sammlung und Restaurierung. Festschrift zur Wiedereröffnung 1996*, hg. v. Burkhardt Göres; Mailand, Skira, 1996, S. 213–249.
- Bätschmann 1989 *Natur*
Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*; Köln, DuMont, 1989; Reihe: *DuMont Taschenbücher*, Bd. 227.
- Bätschmann 2001 *Holbein*
Oskar Bätschmann, „Holbein and Italian art“; in: *Hans Holbein: paintings, prints, and reception*, hg. v. Mark Roskill u. John Oliver Hand; New Haven/London, Yale University Press, 2001, S. 37–53; Tagung: Washington, 21.–22.11.1997; Reihe: *Studies in the history of art*, Bd. 60.

Bätschmann 2001 *Künstler*

Oskar Bätschmann, „Heilige Künstler. Zum Kult um Helden und Märtyrer der Kunst im 19. Jahrhundert“; in: *Heilige und profane Bilder, Kunsthistorische Beiträge aus Anlass des 65. Geburtstags von Herwarth Röttgen*, hg. v. Sabine Poeschel, Reinhard Steiner u. Reinhard Wegner; Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001, S. 145–172.

Bätschmann 2007 *Antizipation*

Oskar Bätschmann, „Antizipation“; in: *Kritische Berichte*, 2007, Bd. 35, Nr. 3, S. 80–85.

Bätschmann u. Griener 1996 *Holbein*

Oskar Bätschmann u. Pascal Griener, „Der Holbein-Streit: Eine Krise der Kunstgeschichte“; in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1996, Ser. 2, Bd. 38, S. 87–100.

Bätschmann u. Griener 1997 *Holbein*

Oskar Bätschmann u. Pascal Griener, *Hans Holbein*; Köln, DuMont, 1997.

Bätschmann u. Griener 1998 *Original*

Oskar Bätschmann u. Pascal Griener, *Hans Holbein d. J. Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*; Frankfurt am Main, Fischer, 1998; Reihe: *Kunststück*.

Bäumel 2000 *Rüstkammer*

Jutta Bäumel, „‘So vil Dings zu sehen’. Die Dresdner Rüstkammer als Festausstatter“; in: *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, hg. v. Claudia Schnitzer u. Petra Hölscher; Dresden, Verlag der Kunst, 2000, S. 38–45; Ausstellung: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 10.9.–3.12.2000.

Bäumel 2004 *Rüstkammer*

Jutta Bäumel, *Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung*; Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004.

Becker 1993 *Ausstellung*

Claudia Becker, „Bilder einer Ausstellung. Literarische Bildkunstkritik in A. W. Schlegels *Gemälde-Gespräch*“; in: *Das Wagnis der Moderne. Festschrift für Marianne Kesting*, hg. v. Willy Richard Berger; Frankfurt am Main/Berlin/Bern, Lang, 1993, S. 143–155.

Becker 1998 *Schlegel*

Claudia Becker, *‘Naturgeschichte der Kunst’. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*; München, Wilhelm Fink, 1998.

Behler 1960 *Geschichte*

Ernst Behler, „Athenaeum. Geschichte einer Zeitschrift“; in: *Athenaeum 1798–1800*, hg. v. August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel; Stuttgart, J. G. Cotta, 1960, S. 5–64.

Behler 1994 *Schlegel*

Ernst Behler, „Le dialogue des Tableaux d’August Wilhelm Schlegel et la conception de la peinture dans le premier romantisme“; in: *Revue germanique internationale*, 1994, Nr. 2, S. 29–37.

Beick 1987 *Heineken*

Günter Beick, „Carl Heinrich von Heineken – Ein Kunstgelehrter im Dienste des Grafen Brühl“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1987, Jg. 5, Nr. 1, S. 46–51.

Beick 1988 *Heineken*

Günter Beick, *Carl Heinrich von Heineken – ein Beitrag zur Untersuchung sächsischer Kunstverhältnisse im achtzehnten Jahrhundert*, 1988; Dissertation/Typoskript, Technische Universität Dresden.

Beil 2002 *Zeitmaschine*

Zeitmaschine. Oder: das Museum in Bewegung, hg. v. Ralf Beil; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002; Ausstellung: Bern, Kunstmuseum, 22.3.–21.7.2002.

Bellori 1672 *Vite*

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*; Rom, Mascardi, 1672 [Titelblatt: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio: Pietro Bellori parte prima. All'illvstriss. et eccellentiss. signore Gio: Battista Colbert cavaliere marchese di Seignelay ministro, segretario di stato, commendatore, e gran tesoriere de gli ordini di s. m. christianissima, direttore generale delle finanze, soprintendente, & ordinatore generale delle fabbriche, arti, e manifatture di Francia. In Roma, per il success. al Mascardi, MDCLXXII. Con licenza de' superiori*].

Bellori 2000 [1672] *Vite*

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, hg. v. Corrado Ricci; Bologna, Forni, 2000; Reihe: *Italica gens. Repertori di bio-bibliografia italiana*, Bd. 86 [Nachdruck von: Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio: Pietro Bellori. Parte prima*; Rom, Mascardi, 1672].

Bemmann 1925 *Quandt*

Rudolf Bemmann, „Aus dem Leben Johann Gottlob von Quandts“, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 1925, Bd. 46, S. 1–45.

Bentini 1998 *Otium*

Jadranka Bentini, „‘Otium regium’. I privilegi del principe collezionista, ovvero le qualità della galleria del serenissimo duca di Modena“, in: *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, hg. v. Jadranka Bentini; Mailand, Motta, 1998, S. 18–43; Ausstellung: Modena, Palazzo dei Musei, Galleria Estense, 3.10.–13.12.1998.

Bentini 1998 *Passioni*

Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense, hg. v. Jadranka Bentini; Mailand, Motta, 1998; Ausstellung: Modena, Palazzo dei musei, Galleria estense, 3.10.–13.12.1998.

Bernard 1940 *Maiolica*

Rackham Bernard, *Catalogue of Italian maiolica. Victoria and Albert Museum, London. Department of Ceramics*, 2 Bde.; London, Shenvall, 1940.

Berrettini u. Ottonelli 1652 *Trattato*

Pietro Berrettini u. Giovanni Domenico Ottonelli, *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro*; Florenz, Giovanni Antonio Bonardi, 1652 [Titelblatt: *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro. Composto da un theologo, e da un pittore per offerirlo a' signori accademici del disegno di Fiorenza, e d'altre città cristiane. In cui si risolvono molti casi di coscienza intorno al fare, e tenere l'immagini sacre, e profane: si riferiscono molte historie antiche, e moderne: si considerano alcune cose d'alcuni pittori morti e famosi del nostro tempo: e si notno certi avvisi, e certe particolarità circa l'operare secondo l'osservationi fatte in alcune opere di valenthuomini*]. Stampato ad istanza de' sig.ri Odomenigico Lelonotti da Fanano, e Britio Prenetteri.

Con due indici, uno de' capi, e quesiti, l'altro delle materie. In Fiorenza, nella stamperia di Gio: Antonio Bonardi. MDCLLI. Con licenza de' ss. superiori].

Bertsch u. Grave 2005 *Goethe*

Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen, hg. v. Markus Bertsch u. Johannes Grave; Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005; Reihe: *Ästhetik um 1800*, Bd. 3.

Bettagno u. Magrini 2002 *Lettere*

Lettere artistiche del Settecento veneziano. I, hg. v. Alessandro Bettagno u. Marina Magrini; Vicenza, Neri Pozza, 2002; Reihe: *Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta*.

Beutel 1671 *Zedernwald*

Tobias Beutel, *Churfürstlicher sächsischer stets grünender hoher Cedernwald*; Dresden, Berg, 1671 [Titelblatt: *Chur-Fürstlicher Sächshischer stets grünender hoher Cedern-Wald Auf dem grünen Rauten-Grunde Oder Kurtze Vorstellung Der Chur-Fürstl. Sächs. Hohen Regal-Werke Nehmlich: Der Fürtrefflichen Kunst-Kammer und anderer Seiner Chur-Fürstl. Durchl. hochschätzbaren unvergleichlich wichtigen Dinge allhier bey der Residenz Dressden Aus schuldiger Danckbarkeit zu Gott vor so grosse dem Durchleuchtigsten Chur-Hause Sachsen verliehene Wohlthaten und Schätze und Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen Seinem gnädigsten Herrn zu unterthänigsten Ehren Auch In- und Aussländischen durchreisenden hohen Personen zu Dienst. Gantz kürzlich in Lateinischer und Teutscher Sprache beschrieben und unter den Schutz des Aller Gnädigsten und Gnädigsten erlangten Käyserlichern und Chur-Fürstlichen Privilegii, an das Arboretum mathematicum gebracht von Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen bestalten Kunst-Kämmerer Tobias Beuteln. In Dressden gedruckt bey Bergischen Erben Anno 1671.].*

Beyer 2006 *Bellotto*

Andreas Beyer, „Bernardo Bellotto (Canaletto) und Skyline von Dresden. Zur Bilderkarriere einer Stadt“; in: *Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue*, hg. v. Deutsches Hygiene-Museum Dresden; Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2006, S. 45–51.

Bialostocki 1984 *Natur*

Jan Bialostocki, „Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung“; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1984, Bd. 47, Nr. 4, S. 421–438.

Bianconi 1763 *Lettere*

Giovanni Ludovico Bianconi, *Lettere al marchese Filippo Hercolani*; Lucca, Giovanni Riccomini, 1763 [Titelblatt: *Lettere al marchese Filippo Hercolani cimberlano delle MM. LL. II. RR. ed Ap. sopra alcune particolarità della Baviera, ed altri paesi della Germania. In Lucca MDCCLXIII. Per Giovanni Riccomini.].*

Bianconi 1802 [1780] *Mengs*

Giovanni Ludovico Bianconi, „Elogio storico del cavaliere Anton Raffaele Mengs con un catalogo delle opere da esso fatte“; in: *Opere*, 4 Bde.; Mailand, Tipografia de' classici italiani, 1802, Bd. 2, S. 141–239 [Erstausgabe: Mailand, Galeazzi, 1780].

Bickendorf 1998 [1996]

Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*; Berlin, Gebrüder Mann, 1998; Reihe: *Berliner Schriften zur Kunst*, Bd. 11 [Habilitation: Freie Universität Berlin, 1996].

Bickendorf 2004 *Winckelmann*

Gabriele Bickendorf, „Deutsche Kunst und deutsche Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis zur Berliner Schule“; in: *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittel-*

- alterlichen Europa*, hg. v. Thomas Schilp u. Barbara Welzel; Bielefeld, Verlag für Religionsphilosophie, 2004, S. 29–44; Reihe: *Dortmunder Mittelalter-Forschungen*, Bd. 3.
- Bindman 1997 *Hogarth*
Hogarth and his times: serious comedy, hg. v. David Bindman; London, British Museum/Parnassus, 1997; Ausstellung: London, British Museum, 26.9.1997–4.1.1998.
- Binion 1983 *Sagredo*
 Alice Binion, „Algarotti’s Sagredo inventory“; in: *Master drawings*, 1983, Bd. 21, Nr. 4, S. 392–396.
- Bjurström 1993 *Genesis*
The genesis of the art museum in the 18th century, hg. v. Per Bjurström; Stockholm, Nationalmuseum Stockholm, 1993; Reihe: *Nationalmusei Skriftserie*, Bd. 12; Tagung: Stockholm, Nationalmuseum, 1992.
- Blanke 1999 *Garten*
 Harald Blanke, *Der Grosse Garten zu Dresden. Geschichte und Gestaltung im Zeitalter Augusts des Starken 1676–1733*, Typoskript, 1999; Dissertation: Technische Universität Dresden, 2000.
- Blondel 1752–1756 *Architecture*
 Jacques-François Blondel, *Architecture française*, 4 Bde.; Paris, Charles Antoine-Jombert, 1752–1756 [Titelblatt: *Architecture française, ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris, ainsi que des châteaux & maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d’autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes, & mesurés exactement sur les lieux. Avec la description de ces édifices, & des dissertations utiles & intéressantes sur chaque espèce de bâtiments. Par Jacques-François Blondel, professeur & architecte. Tome premier, contenant une introduction à l’architecture, un abrégé historique de la ville de Paris, & la description des principaux édifices du faubourg St. Germain. Enrichi de cent cinquante-deux planches en taille-douce. À Paris, rue Dauphine, chez Charles-Antoine Jombert, libraire du roi pour le génie & artillerie; à l’Image Notre-Dame. M. DCC. LII. Avec approbation et privilège du roy.*].
- Blotkamp u. a. 1979 *Museum*
Museum in ζ motion? The modern art museum at issue. Museum in ζ beweging? Het museum voor moderne kunst ter diskussie, hg. v. Carel Blotkamp u. a.; ‘s-Gravenhage, Staatsuitgeverij, 1979.
- Boccazzi 2002 *Sammlungen*
 Barbara Mazza Boccazzi, „Die venezianischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts als Spiegel aufklärerischer und konservativer Einstellungen“; in: *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte vom 13. bis 19. Jahrhundert*, hg. v. Wenzel Jacob u. Giandomenico Romanelli; Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2002, S. 234–243; Ausstellung: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27.9.2002–12.1.2003.
- Bock 1995 *Collections*
 Henning Bock, „Collections privées et publiques, les prémices du musée public en Allemagne“; in: *Les musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre. Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l’occasion de la commémoration du bicentaire de l’ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*, hg. v. Édouard

- Pommier; Paris, Klincksieck, 1995, S. 61–77; Tagung: Paris, Musée du Louvre, 3.–5.6.1993; Reihe: *Conférences et colloques*.
- Bode 1873 *Hübner*
 Wilhelm von Bode, „Die neueste Auflage von J. Hübner’s Katalog der Dresdener Galerie“; in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 1873, Bd. 6, Nr. 3, S. 190–207.
- Boetticher 1859 *Bilderraub*
 Friedrich von Boetticher, *Der Dresdner Bilderraub im Jahre 1788. Ein Actenstück, als Beitrag zur Geschichte der Dresdner Bilder-Gallerie*; Riga/Leipzig, Friedrich von Boetticher, 1859.
- Bonsanti 1989 *Galleria*
 Giorgio Bonsanti, „Die Galleria Estense“; in: *Der Verkauf an Dresden. Dresden und Modena aus der Geschichte zweier Galerien*, hg. v. Johannes Winkler; Modena, Panini, 1989, S. 11–26.
- Börsch-Supan 1988 *Malerei*
 Helmut Börsch-Supan, *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marees, 1760–1870*; München, 1988.
- Bothe u. Haussmann 2002 *Goethe*
 Goethes ‘Bildergalerie’. *Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar. Im Blickfeld der Goethezeit. Sonderband*, hg. v. Rolf Bothe u. Ulrich Haussmann; Berlin, G+H, 2002; Ausstellung: Weimar, Kunstsammlungen, 25.8.2002–12.1.2003.
- Bottari 1754–1773 *Raccolta*
 Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV. al XVII.*, 7 Bde.; Rom, Barbiellini/Pagliarini, 1754–1773.
- Bottari 1822–1825 *Lettere*
 Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere*, hg. v. Stefano Ticozzi, 8 Bde.; Mailand, Giovanni Silvestri, 1822–1825; Reihe: *Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne divisa in sei classi, classe VI, scienze ed arti, lettere pittoriche*, Bd. 1–8 [Titelblatt: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII da m. Gio. Bottari e continuata fino ai giorni nostri da Stefano Ticozzi*].
- Böttiger 1814 *Antikengalerie*
 Carl August Böttiger, *Über die Dresdner Antiken-Galerie. Ein Vortrag gehalten im Vorsaale derselben den 31. August 1814*; Dresden, Carl Gottlob Gärtner, 1814.
- Bourdieu 1987 [1979] *Unterschiede*
 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987; Reihe: *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft*, Bd. 658 [Originalausgabe: Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*; Paris, Minuit, 1979].
- Brakensiek 2003 *Druckgrafik*
 Stephan Brakensiek, *Vom ‘Theatrum mundi’ zum ‘Cabinet des estampes’. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*; Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms, 2003; Reihe: *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 150.
- Brazão 1942 *Diário*
 Eduardo Brazão, „Diário do 4.º conde de Ericeira, d. Francisco Xavier de Menezes (1731–1733)“; in: *Biblos. Revista de Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, 1942, Bd. 18, Nr. 1–2, S. 75–105, 425–496.

- Bredenkamp 2000 [1993] *Antikensehnsucht*
 Horst Bredenkamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, 2. Aufl.; Berlin, Klaus Wagenbach, 2000 [Erstausgabe: Berlin, 1993].
- Brenzoni 1961 *Indagini*
 Raffaello Brenzoni, „Indagini sul veronese Pietro Guarienti. Continuatore dell’Abecedario pittorico dell’Orlandi. Pittore, accademico della Clementina, soprintendente alla Galleria di Dresda. N. 1696–7 – m. 1753 Dresda“; in: *Atti e memorie dell’Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona*, 1961, Bd. 11, S. 145–155.
- Brenzoni 1972 *Veneti*
 Raffaello Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti. Pittori, scultori, architetti, etc. dal XIII als XVIII secolo*; Florenz, Leo S. Olschki, 1972.
- Briel 1987 *Kunstpflge*
 Cornelia Briel, „Johann Gottlob von Quandt und die Kunstpflge in Sachsen“; in: *Johann Gottlob von Quandt. Eine Sammlung von Beiträgen zum Leben des Kunstmäzens, Förderers der deutschen Romantiker und Vorstand des Sächsischen Kunstvereins anlässlich seines 200. Geburtstages am 9. April 1987*, hg. v. Hans Joachim Neidhardt; Dürröhrsdorf-Dittersbach, Grafischer Grossbetrieb Völkerfreundschaft Dresden, 1987, S. 10–15.
- Brink 2005 *Raffael*
 Claudia Brink, „Der Name des Künstlers. Ein Raffael für Dresden“; in: *Raffael. Die Sixtinische Madonna*, hg. v. Andreas Henning u. Claudia Brink; München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005, S. 53–92; Ausstellung: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, 2005.
- Brons 2004 *Cossa*
 Franziska Brons, „‘...some purpose other than decorative.’ Die Schnecke in der ‘Verkündigung’ von Francesco del Cossa“; in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2004, Jg. 2001, Bd. 29, S. 31–37.
- Brosses 1922 *Briefe*
 Charles de Brosses, *Des Präsidenten de Brosses vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon 1739–40*, übers. v. Maja Schwartzkopff, 2 Bde.; München, Georg Müller, 1922.
- Brosses 1986 *Lettres*
 Charles de Brosses, *Lettres d’Italie du président de Brosses*, hg. v. Frédéric d’ Agay, 2 Bde.; Paris, Mercure de France, 1986; Reihe: *Le temps retrouvé*.
- Brüggen 2001 *Humboldt*
 Friedhelm Brüggen, „Wilhelm von Humboldts bildungstheoretische Rechtfertigung des Alten Museums zu Berlin“; in: *Bildung Kritik Wissenschaft. Festschrift zum 60. Geburtstag Dietrich Benner*, hg. v. Stephanie Hellekamps, Olaf Kos u. Horst Sladek; Weinheim, Deutscher Studienverlag, 2001, S. 69–78.
- Bünau 1728–1743 *Historie*
 Heinrich von Bünau, *Genaue und umständliche teutsche Käyser- und Reichs-Historie aus den bewehrtesten Geschicht-Schreibern und Uhrkunden zusammen getragen*, 4 Bde.; Leipzig, Gleditsch/Fritsch, 1728–1743.
- Büttner 1994 *Romantik*
 Frank Büttner, „Abwehr der Romantik“; in: *Goethe und die Kunst*, hg. v. Sabine

- Schulze; Stuttgart, Hatje Cantz, 1994, S. 456–467; Ausstellung: Frankfurt am Main, Schirn-Kunsthalle, 21.5.–7.8.1994.
- Burg 1911 *Urkunden*
Hermann Burg, „Einige Urkunden zur Geschichte der Gemäldegalerien im Anfang des 19. Jahrhunderts“; in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-kommission für Denkmalpflege*, 1911, Bd. 5, S. 194–203.
- Burkard 1990 *Sammler*
Axel Burkard, „Giuseppe Maria Crespi und seine fürstlichen Sammler in Österreich und Deutschland“; in: *Giuseppe Maria Crespi 1665–1747*, hg. v. Andrea Emiliani u. August B. Rave; Bologna, Nuova Alfa, 1990, S. 203–218; Ausstellung: Stuttgart, Staatsgalerie, 14.12.1990–17.2.1991.
- Burtin 1846 [1808] *Traité*
François-Xavier de Burtin, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux, et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture; suivi d'observations sur les collections publiques et particulières qui existaient en 1808, et de la description des tableaux qui formaient la galerie de l'auteur*, 2. Aufl.; Valenciennes, Lemaître, 1846 [Erstausgabe: Brüssel, Weissenbruch, 1808].
- Busch 1993 *Bild*
Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*; München, C. H. Beck, 1993.
- Busch 1998 *Dialektik*
Werner Busch, „Hogarth's 'Marriage à-la-mode'. Zur Dialektik von Detailgenauigkeit und Vieldeutigkeit“; in: *'Marriage à-la-mode'. Hogarth und seine deutschen Bewunderer*, hg. v. Martina Dillmann u. Claude Keisch; Berlin, G + H, 1998, S. 70–101; Ausstellung: Berlin, Nationalgalerie, Altes Museum, 18.12.1998–28.2.1999.
- Busch 2003 *Friedrich*
Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*; München, C. H. Beck, 2003.
- Camille u. a. 1996 *Canon*
Michael Camille u. a., „A range of critical perspectives: rethinking the canon“; in: *The art bulletin. A quarterly published by the College Art Association*, 1996, Bd. 78, Nr. 2, S. 198–217.
- Cantarutti 2000 *Bianconi*
Giulia Cantarutti, „'Noi Sassoni'. Gian Lodovico Bianconi: Italiener in Elbflorenz, Sächsischer Ministerresident in Rom“; in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, hg. v. Barbara Marx; Dresden, Verlag der Kunst, 2000, S. 32–42.
- Caraffa 2005 *Fonti*
Costanza Caraffa, „Fonti su Gaetano Chiaveri e sulla Chiesa Cattolica di Dresda ed uno scritto polemico del 1741“; in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2005, Bd. 36, S. 211–344.
- Caraffa 2006 *Chiaveri*
Costanza Caraffa, *Gaetano Chiaveri (1689–1770) architetto romano della Hofkirche di Dresda*; Mailand, Silvana, 2006; Reihe: *Studi della Bibliotheca Hertziana*, Bd. 1.

- Carolsfeld 1909 *Wege*
Julius Schnorr von Carolsfeld, *Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstück aus der Feder des Malers*, hg. v. Franz Schnorr von Carolsfeld; Leipzig, Wigand, 1909.
- Carolsfeld 1897 *Tagebücher VIII*
Julius Schnorr von Carolsfeld, „Aus Julius Schnorrs Tagebüchern. VIII.“, hg. v. Franz Schnorr von Carolsfeld; in: *Dresdner Geschichtsblätter*, 1897, Jg. 6, Nr. 3, S. 52–59.
- Carriera 1985 *Lettere*
Rosalba Carriera, *Lettere, diari, frammenti*, hg. v. Bernardina Sani, 2 Bde.; Florenz, Leo S. Olschki, 1985; Reihe: *Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria', studi*, Bd. 71.
- Cartwright 1969 *Diderot*
Michael T. Cartwright, *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, hg. v. Otis Fellows u. Diana Guiragossian; Genf, Droz, 1969; Reihe: *Diderot studies*, Bd. 13.
- Carus 1943 [1938 ca.] *Galerie*
Carl Gustav Carus, *Dresdner Galerie 1867*, hg. v. Rudolph Zaunick; Berlin, W. Keiper, 1943; Reihe: *Dokumente zur Morphologie, Symbolik und Geschichte* [Nachdruck von: Carl Gustav Carus, *Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie*, hg. v. Rudolph Zaunick; Dresden, Hermann Burdach, 1938 ca.].
- Carvalho 1962 *João V*
Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo. As memórias d'el-rei d. João V pelo naturalista Merveilleux. Traduzidas, anotadas e comentadas. Arquitectos de el-rei d. Pedro II e d. João V – documentos inéditos. Igrejas e palácios – Mafra e a Patriarcal. As encomendas reais para Mafra através da correspondência inédita de el-rei d. João V*, 2 Bde.; Lissabon, Selbstverlag, 1962.
- Casanova 1993 *Vie*
Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie suivie de textes inédits*, hg. v. Francis Lacassin, 2 Bde.; Paris, Robert Laffont, 1993; Reihe: *Bouquins*.
- Casanova 1771 *Abhandlung*
Giovanni Casanova, *Abhandlung über verschiedene alte Denkmäler der Kunst*; Leipzig, Dyk, 1771 [Titelblatt: *Abhandlung über verschiedene alte Denkmäler der Kunst, besonders aus der churfürstl. Antiquitätensammlung zu Dressden: von Joh. Casanova, Professor der bildenden Künste daselbst. Aus dem Italiänischen übersetzt. Leipzig, in der Dykischen Buchhandlung, 1771*].
- Castro 1945 *Inventário*
Inventário das pinturas, que em 1758 possuía a casa dos marqueses de Penalva feito por Francisco Vieyra Lusitano (Archivio Tarouca, arm.^o 4.^o, letra A, maço 2, n.^o 9), hg. v. José de Castro; Lissabon, Instituto para a Alta Cultura/Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1945.
- Catalano 2007 *Musei*
Gabriella Catalano, *Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe*; Rom, Artemide, 2007; Reihe: *Proteo*, Bd. 32.
- Christ 1726 *Cranach*
Johann Friedrich Christ, „Leben des berühmten Mahlers Lucas Cranach“, hg. v. Ernst Fr. Just. Heimrich; in: *Fränckische acta erudita et curiosa. Die Geschichte der Gelehrten in Francken, auch andere in diesem Creyss vorgefallene Curiosa und Merckwürdigkeiten in sich haltend*, 1726, Bd. 1, S. 338–355.

- Christiansen 1998 *Tiepolo*
Keith Christiansen, „Algarotti’s Tiepolos and his fake Veronese“; in: *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del convegno internazionale di studi*, hg. v. Lionello Puppi, 2 Bde.; Venedig, Poligrafo, 1998, Bd. 1, S. 403–410; Tagung: Venedig/Vicenza/Udine/Paris, 29.10.–4.11.1996; Reihe: *Quaderni di Venezia arti*.
- Ciancio 1999 *Rotari*
Valentina Ciancio, „‘Signor conte Rotari, dilettante di pittura’ am Dresdener Hof. Archiv-Nachforschungen“; in: *Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III. Bestandskatalog*, hg. v. Gregor J. M. Weber, Valentina Ciancio u. Marlies Giebe; Emsdetten/Dresden, Edition Imorde, 1999, S. 7–15; Ausstellung: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 9.11.1999–9.1.2000.
- Colantuono 1986
Anthony Colantuono, *The tender infant. Invenzione and figura in the art of Poussin*; Johns Hopkins University, Ann Arbor, 1986.
- Coleman 2002 *Cignaroli*
Robert Randolph Coleman, „Cignaroli in Tuscany: drawings for a picture in the Duomo at Pisa and for Francesco Maria Niccolò Gabburri“; in: *Gazette des beaux-arts*, 2002, Bd. 139, S. 378–393.
- Comolli 1788–1792 *Bibliografia*
Angelo Comolli, *Bibliografia storico-critica dell’architettura civile ed arti subalterne*, 4 Bde.; Rom, Stamperia Vaticana, 1788–1792.
- Conz 1792 *Gemälde*
Karl Philipp Conz, „Drei Gemälde in der Gallerie zu Dresden“; in: *Berlinische Monatsschrift*, 1792, Bd. 1, S. 324–329.
- Correia 1932 *Artistas*
Virgílio Correia, „Artistas italianos em Portugal“; in: *Biblos. Revista de Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, 1932, Bd. 8, Nr. 1–4, S. 119–134.
- Costa 1935 *Portugal*
Luiz Xavier da Costa, *As belas-artistas plásticas em Portugal durante o século XVIII. Resumo histórico*, hg. v. Albino Forjaz de Sampaio; Lissabon, J. Rodrigues, 1935.
- Craske 1997 *Europe*
Matthew Craske, *Art in Europe 1700–1830. A history of the visual arts in an era of unprecedented urban economic growth*; Oxford/New York, Oxford University Press, 1997; Reihe: *Oxford history of art*.
- Cremer 1987 *Hagedorn*
Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkenntenschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*; Bonn, 1987; Dissertation: Universität Bonn, 1989.
- Crespi 1769 *Vite*
Luigi Crespi, *Felsina pittrice*; Rom, Marco Pagliarini, 1769 [Titelblatt: *Felsina pittrice. Vite de’ pittori bolognesi. Tomo terzo. Alla maestà di Carlo Emanuele III. re di Sardegna &c. &c. In Roma MDCCLXIX. Nella stamperia di Marco Pagliarini con licenza de’ superiori*].
- Crimp u. Lawler 1996 [1993] *Ruinen*
Douglas Crimp u. Louise Lawler, *Über die Ruinen des Museums*, übers. v. Rolf Braunmeis; Dresden/Basel, Verlag der Kunst, 1996 [Originalausgabe: Douglas Crimp u. Louise Lawler, *On the museum’s ruins*; Cambridge, Massachusetts/London, MIT Press, 1993].

- Curti u. Strozzi 1999 *Galleria Estense Ducal Galleria*, hg. v. Patrizia Curti u. Giovanna Paolozzi Strozzi; Modena, Franco Cosimo Panini, 1999.
- d'Argenville 1745–1752 *Abrégé*
Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 3 Bde.; Paris, De Bure, 1745–1752 [Titelblatt: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins des grands maîtres. Par m. *** de l'Académie Royales des Sciences de Montpellier. Première partie. À Paris, chez De Bure l'aîné, quai des Augustins, du côté du pont Saint Michel, à Saint Paul. M.DCC.XLV. Avec approbation et privilège du roy*].
- Dandolo 1855–1857 *Caduta*
Girolamo Dandolo, *La caduta della repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni. Studi storici*, 2 Bde.; Venedig, Pietro Naratovich, 1855–1857.
- Dassdorf 1782 *Beschreibung*
Karl Wilhelm Dassdorf, *Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der churfürstlichen Residenzstadt Dresden*; Dresden, Walther, 1782 [Titelblatt: *Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der churfürstlichen Residenzstadt Dresden und einiger umliegenden Gegenden. Mit gnädigstem Privilegio. Dresden, 1782. In der Waltherischen Hofbuchhandlung*].
- Daston u. Park 1998 *Wonders*
Lorraine Daston u. Katherine Park, *Wonders and the order of nature 1150–1750*; New Haven, Zone, 1998.
- Dati 1667 *Vite*
Carlo Dati, *Vite de' pittori antichi*; Florenz, Stella, 1667 [Titelblatt: *Vite de pittori antichi scritte e illustrate da Carlo Dati nell'Accademia della Crusca lo Smarrito. Alla maestà christianiss. di Luigi XIII. re di Francia e di Navarra. In Firenze, nella stamperia della Stella. M. DC. LXVII. Con licenza de' superiori*].
- Décultot 2000 *Winckelmann*
Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*; Paris, Presses universitaires de France, 2000; Reihe: *Perspective germaniques*.
- Décultot 2004 *Exzerptheft*
Élisabeth Décultot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*, übers. v. Wolfgang von Wangenheim u. René Mathias Hoffer; Ruppolding, Franz Philipp von Zabern, 2004; Reihe: *Stendaler Winckelmann-Forschungen*, Bd. 2.
- Delneri u. Succi 2003 *Paesaggio*
Da Canaletto a Zuccarelli. Il paesaggio veneto del Settecento, hg. v. Annalia Delneri u. Dario Succi; Mailand, Agf, 2003; Ausstellung: Udine, Villa Manin di Passariano, 8.8–16.11.2003.
- Demiani u. Schweickart 1817 *Catalogue*
Carl Friedrich Demiani u. Johann Joseph Schweickart, *Catalogue explicatif des tableaux de la galerie royale de Dresde*; Dresden, Selbstverlag, 1817.
- Demiani u. Schweickart 1817 *Verzeichnis*
Carl Friedrich Demiani u. Johann Joseph Schweickart, *Neues Sach- und*

- Ortverzeichniss der königlich sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden*; Dresden, Selbstverlag, 1817.
- Demiani u. Schweickart 1819 *Verzeichnis*
 Carl Friedrich Demiani u. Johann Joseph Schweickart, *Neues Sach- und Ortverzeichniss der königlich sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden*; Dresden, Selbstverlag, 1819.
- Demiani u. Schweickart 1822 *Verzeichnis*
 Carl Friedrich Demiani u. Johann Joseph Schweickart, *Neues Sach- und Ortverzeichniss der königlich sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden*; Dresden, Selbstverlag, 1822.
- Diderot 1968 *Schriften*
 Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, hg. v. Friedrich Bassenge, übers. v. Theodor Lücke, 2 Bde.; Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1968.
- Dieterle 1988 *Bilder*
 Bernard Dieterle, *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*; Marburg, Artefakt, 1988; Reihe: *Schriften zur Soziosemiotik und Komparatistik*, Bd. 3.
- Dittrich 1996 *Heucher*
 Christian Dittrich, „Johann Heinrich von Heucher, der erste Direktor des ‘Cabinets’. Der Beitrag Heuchers zur Gründung des Kupferstich-Kabinetts Dresden und der weitere Ausbau als selbstständiges Museum“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1996, Jg. 40, Nr. 1, S. 8–14.
- Dominici 1742–1745 *Vite*
 Bernardo de Dominici, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, 3 Bde.; Neapel, Ricciardi, 1742–1745 [Titelblatt: *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentiss. signori, eletti della fedelissima città di Napoli. Scritte da Bernardo de Dominici napoletano. Tomo primo. In Napoli M.DCC.XLII. Nella stamperia del Ricciardi. Con licenza de’ superiori*].
- Dresdner Geschichtsverein 2002 *Dresden*
 Dresdner Geschichtsverein, *Dresden. Die Geschichte der Stadt. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*; Dresden, Junius, 2002.
- Du Bos 1993 [1755] *Réflexions*
 Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, hg. v. Dominique Désirat; Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993; Reihe: *Collection Beaux-arts histoire* [Originalausgabe: Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*; Paris, Pissot, 1755].
- Dürr 1879 *Oeser*
 Alphons Dürr, *Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*; Leipzig, Alphons Dürr, 1879.
- Ebert 1963 *Kriegsverluste*
 Hans Ebert, *Kriegsverluste der Dresdner Gemäldegalerie. Vernichtete und vermisste Werke. Katalog*; Dresden, 1963.
- Ebhardt 1972 *Raffael*
 Manfred Ebhardt, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*; Baden-Baden, Valentin Koerner, 1972; Reihe: *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 351; Dissertation: Universität Göttingen, 1969.

- Ecker u. Huber 2001 *Künstlermuseum*
Bogomir Ecker u. Thomas Huber, *Künstlermuseum. Eine Neupräsentation der Sammlung des Museum Kunst Palast, Düsseldorf*, hg. v. Jean-Hubert Martin, Barbara Til u. Andreas Zeising; Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 2001.
- Egerton 1997 *Marriage*
Judy Egerton, *Hogarth's Marriage à-la-mode*; London, National Gallery, 1997.
- Egerton 1998 *Marriage*
Judy Egerton, „Zu William Hogarths Zyklus ‘Marriage à-la-mode’“, in: *‘Marriage à-la-mode’. Hogarth und seine deutschen Bewunderer*, hg. v. Martina Dillmann u. Claude Keisch; Berlin, G + H, 1998, S. 22–47; Ausstellung: Berlin, Nationalgalerie, Altes Museum, 18.12.1998–28.2.1999.
- Ehrlich 1976 *Oeser*
Adam Friedrich Oeser. Freund und Lehrer Winckelmanns und Goethes, hg. v. Willi Ehrlich; Halberstadt, Freundschaft, 1976; Reihe: *Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal*, Bd. 6; Ausstellung: Stendal, Winckelmann-Museum, 10. 1976–1. 1977.
- Elger 2002 *Richter*
Dietmar Elger, *Gerhard Richter. Maler*; Köln, DuMont, 2002.
- Elliott 1996 *Heinse*
Rosemarie Elliott, *Wilhelm Heinse in relation to Wieland, Winckelmann, and Goethe. Heinse's Sturm und Drang aesthetic and new literary language*, hg. v. Max L. Baeumer; Frankfurt am Main, Lang, 1996; Reihe: *Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 51.
- Elsner u. Cardinal 1994 *Collecting*
The cultures of collecting, hg. v. John Elsner u. Roger Cardinal; Cambridge Mass., Harvard University Press, 1994.
- Emery 1938 *Bianconi*
Luigi Emery, „Gian Ludovico Bianconi in Germania (1744–1764)“, in: *Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna*, 1938, Bd. 15, S. 115–176.
- Emiliani 1994 *Bologna*
Andrea Emiliani, „Dresden, Bologna und der Ursprung des öffentlichen Museums“, in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1994, Jg. 12, Nr. 40, S. 43–49.
- Emiliani 1995 *Bologne*
Andrea Emiliani, „L'Académie clémentine de Bologne et le musée ‘public’ dans l'Europe du XVII^e siècle“, in: *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*, hg. v. Édouard Pommier; Paris, Klincksieck, 1995, S. 247–271; Tagung: Paris, Musée du Louvre, 3.–5.6.1993; Reihe: *Conférences et colloques*.
- Emmrich 1961 *Tapeten*
Christian Emmrich, „Die Raffaelischen Tapeten in der Dresdener Gemäldegalerie“, in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1961, Nr. 2, S. 19–25.
- Ercoli 1977 *Algarotti*
Giuliano Ercoli, „Francesco Algarotti e la nuova critica d'arte nella seconda metà del Settecento“, in: *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, hg. v. Accademia Naziona-

- le dei Lincei; Rom, Accademia Nazionale dei Lincei, 1977, S. 409–425; Tagung: Rom, 19.–23.5.1975; Reihe: *Atti dei convegni lincei*, Bd. 26.
- Erri 1995 *Smith*
Federico Montecuccoli degli Erri, „Il console Smith. Notizie e documenti“; in: *Ateneo veneto*, 1995, Jg. 183, Bd. 33, S. 111–182.
- Ettlinger 1978 *Snail*
Helen S. Ettlinger, „The virgin snail“; in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1978, Bd. 41, S. 316.
- Falomir 2006 *Spain*
Miguel Falomir, „Artists’ reponses to the emergence of markets for paintings in Spain, c. 1600“; in: *Mapping Markets for paintings in Europe 1450–1750*, hg. v. Neil De Marchi u. Hans H. Van Miegroet; Turnhout, Brepols, 2006, S. 135–163; Reihe: *Studies in European urban history 1100–1800*, Bd. 6.
- Favaro 1975 *Pittori*
Elena Favaro, *L’arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*; Florenz, Leo S. Olschki, 1975; Reihe: *Università di Padova, pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Bd. 55.
- Fink 1954 *Braunschweig*
August Fink, *Geschichte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig*; Braunschweig, E. Appelhans, 1954.
- Firmenich-Richartz 1916 *Boisserée*
Eduard Firmenich-Richartz, *Die Brüder Boisserée. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*; Jena, Eugen Diederichs, 1916.
- Florin 1751 [1719] *Hausvater*
Franz Philipp Florin, *Grosser Herrenstands und adelicher Hausvatter*, hg. v. Johann Christoph Donauer, 2. Aufl.; Nürnberg/Frankfurt am Main/Leipzig, Christoph Riegel, 1751 [Erstausgabe: Nürnberg/Frankfurt am Main/Leipzig, Johann Ernst Adelbulner, 1719] [Titelblatt: *Francisci Philippi Florini Oeconomicus prudens et legalis continuatus oder Grosser Herren Stands und adelicher Haus-Vatter bestehend in fünf Büchern deren erstes sieben Abtheilungen in sich begreiffet [...] Nürnberg, Franckfurg und Leipzig, in Verlegung Christoph Riegels seel. Wittib. 1751*].
- Forssman 1999 *Goethezeit*
Erik Forssman, *Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses*; München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1999.
- Förster 1838 *Briefe*
Ernst Förster, *Briefe über die Malerei in Bezug auf die königlichen Gemäldesammlungen zu Berlin, Dresden und München*; Stuttgart/München, Cotta, 1838.
- Forster 1799 [1791–1794] *Ansichten*
Georg Forster, *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*, hg. v. Gerhard Steiner; Leipzig, Dieterich, 1979; Reihe: *Sammlung Dieterich*, Bd. 385 [Erstausgabe: Berlin, Voss, 1791–1794].
- Foucault 1966 *Mots*
Michel Foucault, *Les mots et les choses*; Paris, Gallimard, 1966; Reihe: *Collection tel.*
- Frackowiak 1994 *Geschmack*
Ute Frackowiak, *Der gute Geschmack. Studien zur Entwicklung des Geschmacks-*

- begriffs*; München, Fink, 1994; Reihe: *Freiburger Schriften zur romanischen Philologie*, Bd. 43.
- Franz 1995 *Longuelune*
Heinrich Gerhard Franz, „Dresden als klassische Stadt – Projekte Longuelunes zur Umgestaltung“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1995, Jg. 13, Nr. 44, S. 12–20.
- Freedberg 1979–1980
Sidney Joseph Freedberg, „Disegno versus colore in Florentine and Venetian painting of the cinquecento“; in: *Florence and Venice. Comparisons and relations*, hg. v. Sergio Bertelli, 2 Bde.; Florenz, La Nuova Italia, 1979–1980, Bd. 2, S. 309–322; Reihe: *The Harvard University Center for Italian Renaissance studies*, Bd. 5.
- Fridrich 2003 *Sehnsucht*
Raimund M. Fridrich, ‘*Sehnsucht nach dem Verlorenen*’. *Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*; Bern/Berlin/Brüssel/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2003; Reihe: *Europäische Hochschulschriften, Reihe I, deutsche Sprache und Literatur*, Bd. 1854; Dissertation: Universität Lausanne, 2001.
- Friedrich 1968 *Briefe*
Caspar David Friedrich, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. v. Sigrid Hinz; Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968.
- Friedrich 2005 *Oeser*
Thomas Friedrich, *Das Porträtwerk Adam Friedrich Oesers (1717–1799). ein Beispiel der Selbstverortung eines Künstlers in einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft*; Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2005; Dissertation: Universität Leipzig, 2000.
- Friesen 1880 *Beitrag*
Hermann von Friesen, „Ein Beitrag zur Geschichte der Dresdner Gemälde-Galerie“; in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 1880, Bd. 1, S. 315–333.
- Fröhlich 2006 *Festkultur*
Anke Fröhlich, „Kunst, Kultur und Bildung. Höfische Festkultur im augusteischen Dresden“; in: *Geschichte der Stadt Dresden*, hg. v. Reiner Gross u. Uwe John; Stuttgart, Theiss, 2006, Bd. 2, S. 196–215.
- Fröhlich 1763 *Kehraus*
Joseph Fröhlich, *Politischer Kehraus*; Dresden, k. V., 1763 [Titelblatt: *Des berühmten und frommen Herrn Joseph Fröhlichs weiland Hoftaschenspielers zu Dresden, hinterlassener politischer Kehraus, mit Freud und Leid, süß und sauer, wie man halt nimt, tröstlich und kurzweilig geschrieben, wegen seiner Merkwürdigkeit, da es als eine Prophezeiung auf gegenwärtige Zeit anzusehen, herausgegeben. 1763*].
- Fröhlich 1998 [1863] *Kehraus*
Joseph Fröhlich, *Der Hofnarr Joseph Fröhlich. 1694–1757. Taschenspieler und Spassmacher am Hofe Augusts des Starken*, hg. v. Rainer Rückert; Offenbach, Volker Huber, 1998, S. 302–324 [Nachdruck von: Joseph Fröhlich, *Politischer Kehraus*; k. O., k. V., 1863] [Titelblatt: *Des berühmten und frommen Herrn Joseph Fröhlichs weiland Hoftaschenspielers zu Dresden, hinterlassener politischer Kehraus, mit Freud und Leid, süß und sauer, wie man halt nimt, tröstlich und kurzweilig geschrieben*,

wegen seiner Merkwürdigkeit, da es als eine Prophezeiung auf gegenwärtige Zeit anzusehen herausgegeben].

Gaehtgens 1992 *Museumsinsel*

Thomas W. Gaehtgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*; Berlin, 1992.

Gaehtgens 1994 *Humboldt*

Thomas W. Gaehtgens, „Wilhelm von Humboldts Konzept des Alten Museums in Berlin“; in: *Aachener Kunstblätter*, 1994, Bd. 60, S. 423–430.

Gaehtgens 2001 *Humboldt*

Thomas W. Gaehtgens, „Wilhelm von Humboldt et les musées français vers 1800. Expérience esthétique ou ordonnancement chronologique?“; in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e–XVIII^e siècles*, hg. v. Anna Ottani Cavina u. Jean-Pierre Cuzin; Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, S. 210–217.

Gaehtgens 2001 *Visiteurs*

Thomas W. Gaehtgens, „Les visiteurs allemands du Musée Napoleon“; in: *Les vies de Dominique–Vivant Denon*, hg. v. Daniela Gallo, 2 Bde.; Paris, Documentation française, 2001, Bd. 2, S. 725–739; Tagung: Paris, Musée du Louvre, 8.–11.12.1999; Reihe: *Conférences et colloques*.

Gaehtgens 2004 *Genremalerei*

Thomas W. Gaehtgens, „Genremalerei in Sammlungen des 18. Jahrhunderts“; in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, hg. v. Colin B. Bailey, Philip Conisbee u. Thomas W. Gaehtgens; Berlin/Köln, DuMont, 2004, S. 78–89; Ausstellung: Berlin, Gemäldegalerie, 4.2.–9.5.2004.

Gaehtgens 2004 *Museum*

Thomas W. Gaehtgens, „Das Museum um 1800 – Bildungsideal und Bauaufgabe“; in: *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, hg. v. Pascal Griener u. Kornelia Imesch; Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2004, S. 137–162; Tagung: Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 6.–7. 6. 2001; Reihe: *outlines*, Bd. 2.

Gaehtgens u. Fleckner 1996 *Historienmalerei*

Historienmalerei, hg. v. Thomas W. Gaehtgens u. Uwe Fleckner; Berlin, Reimer, 1996; Reihe: *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 1.

Gaehtgens u. a. 2001 *Museum*

L’art et les normes sociales au XVIII^e siècle, hg. v. Thomas W. Gaehtgens u. a.; Paris, Maison de sciences de l’homme, 2001; Reihe: *Passages, Centre Allemand d’Histoire de l’Art*, Bd. 2.

Gaehtgens u. a. 2006 *Splendeurs*

Splendeurs de la cour de Saxe. Dresde à Versailles, hg. v. Thomas W. Gaehtgens u. a.; Paris, Réunion des musées nationaux, 2006; Ausstellung: Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 23.1.–23.4.2006.

Gamper 1996 *Wackenroder*

Michael Gamper, „‘... in einer fremden, unübersetzbaren Sprache...’: Das Reden über Malerei und Musik bei Wackenroder und Tieck“; in: *Farbige Träume aus den durch-*

- sichtigen Gedanken. *Romantik-Symposium 1994 in Mariastein. Neue Beiträge zur Romantikforschung, zur Diskussion gestellt von Lehrenden und Lernenden der Universitäten Basel, Trier und Zürich*, hg. v. Urs Viktor Kamber; Solothurn, Zentralbibliothek Solothurn, 1996, S. 23–38; Tagung: Mariastein, 1994; Reihe: *Veröffentlichungen der Zentralbibliothek Solothurn*, Bd. 23.
- Gelshorn 2007 *Geschichtsrezeption*
 Julia Gelshorn, „Geschichtsrezeption und Rezeptionsgeschichte. Zur Zeitgenossenschaft Gerhard Richters“; in: *Sechs Vorträge über Gerhard Richter*, hg. v. Dietmar Elger u. Jürgen Müller; Köln, Walther König, 2007, S. 70–95; Tagung: Dresden, Residenzschloss, 2. 2007; Reihe: *Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden*, Bd. 1.
- Gelshorn 2008 *Erziehung*
 Julia Gelshorn, „Erziehung des Auges – Erziehung des Körpers. Die geschwungene Linie als visuelle Ausdrucksform sozialer Normierung“; in: *Kulturen des Wissens*, hg. v. Ulrich Schneider; Berlin/New York, De Gruyter, 2008.
- Georgel u. Lecoq 1987 *Peinture*
 Pierre Georgel u. Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*; Paris, Adam Biro, 1987.
- Gerkens 1974 *Salzdahlum*
 Gerhard Gerken, *Das fürstliche Lustschloss Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel*; Braunschweig, Braunschweigischer Geschichtsverein, 1974; Reihe: *Quellen und Forschungen zur braunschweigischen Geschichte*, Bd. 22.
- Gherardi *Descrizione*
 Pietro Ercole Gherardi, *Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'estense ducale galleria (1744)*, hg. v. Giorgio Bonsanti u. Orianna Baracchi; Modena, Panini; Reihe: *Cultura e vita civile del settecento in Emilia-Romagna. Il Settecento estense. Studi e ricerche. Materiali per la storia di Modena medievale e moderna*, Bd. 5.
- Ghiraldi 1998 *Maddalena*
 Gaetano Ghiraldi, „Il mito della ‘Maddalena leggente’ del Correggio nella storia delle collezioni estensi“; in: *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, hg. v. Jadranka Bentini; Mailand, Motta, 1998, S. 106–115; Ausstellung: Modena, Palazzo dei Musei, Galleria Estense, 3.10.–13.12.1998.
- Giordani 1999 *Restauro*
 Nicola Giordani, *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del '700. Problemi, metodi, idee, al tempo dell'Accademia Clementina*; Ferrara, Liberty House, 1999.
- Giovanardi 1982 *Vendita*
 Orianna Baracchi Giovanardi, „La vendita di Dresda. Notizie storiche“; in: *Aspetti e problemi del Settecento modenese*, hg. v. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, 2 Bde.; Modena, Aedes Muratoriana, 1982, Bd. 2, S. 5–39; Reihe: *Biblioteca, nuova serie*, Bd. 6768.
- Giumanini 1999 *Accademici*
 Michelangelo L. Giumanini, „Catalogo degli accademici d'onore nell'Accademia Clementina“; in: *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 1999, Bd. 38–39, nuova serie, S. 207–284.

- Goethe 1815 *Bericht*
Johann Wolfgang von Goethe, „[Bericht]“; in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 22. März 1815, Nr. 69, S. 273–274.
- Goethe 1929 *Gespräche*
Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Gespräche ohne die Gespräche mit Eckermann*, hg. v. Flodoard Biedermann; Leipzig, Insel, 1929.
- Goethe 1948–1960 *Werke*
Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke*, hg. v. Erich Trunz, 14 Bde.; Hamburg, Christian Wegener, 1948–1960.
- Goethe 1985–1998 *Galerie*
Johann Wolfgang von Goethe, „Dresdner Galerie“; in: *Sämtliche Werke*, 27 Bde.; Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985–1998, Bd. 18, S. 288–310/1178–1183.
- Goethe 1985–1998 [1816] *Ruisdael*
Johann Wolfgang von Goethe, „Ruysdael als Dichter“; in: *Sämtliche Werke*, 27 Bde.; Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985–1998, Bd. 19, S. 632–636/901–902 [Originalausgabe: Johann Wolfgang von Goethe, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 3. Mai 1816, S. X].
- Goethe 1960–1978 [1772] *Baukunst*
Johann Wolfgang von Goethe, *Von deutscher Baukunst*, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, hg. v. Siegfried Seidel, 22 Bde.; Berlin, Aufbau-Verlag, 1960–1978, Bd. 19, S. 29–38 [Erstausgabe: Johann Wolfgang von Goethe, *Von deutscher Baukunst*; Frankfurt am Main, Deinet, 1772].
- Goldberg 1997 *Wiederentdeckung*
Gisela Goldberg, „Zur Wiederentdeckung altdeutscher Kunst in Deutschland um 1800“; in: *Vergessene altdeutsche Gemälde 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden – 1997 anlässlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages prästentiert*, hg. v. Herwig Guratzsch; Leipzig, Museum für bildende Künste Leipzig, 1997, S. 112–122; Ausstellung: Leipzig, Museum für bildende Künste, 1997.
- Grave 2001 *Eismeer*
Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs ‘Eismeer’ als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*; Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001.
- Grave 2003 *Gegenwart*
Johannes Grave, „‘Die Gegenwart erhellet die Vorzeit’. Caspar David Friedrich zu Goethes ‘Ruisdael als Dichter’“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 2003, S. 208–226.
- Grave 2006 *Kunstkörper*
Johannes Grave, *Der ‘ideale Kunstkörper’. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*; Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006; Reihe: *Ästhetik um 1800*, Bd. 4.
- Greenberg u. a. 1996 *Exhibition*
Thinking about exhibitions, hg. v. Reesa Greenberg, Sandy Nairne u. Bruce W. Ferguson; London, Routledge, 1996.
- Grez 1699 *Traité*
Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture*; Toulouse, Pech, 1699 [Titelblatt: *Trai-*

té su la peinture pour en apprendre la théorie, & se perfectionner dans la pratique. Par Me. Bernard Dupuy du Grez, avocat en parlement. À Toulouse, chez la veuve de J. Pech & A. Pech, imprimeurs du collège de la Compagnie de Jésus, à l'enseigne du nom de Jésus. M. DC. XCIX].

Griener 1998 *Traduction*

Pascal Griener, *L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755–1784)*; Genève, Droz, 1998; Reihe: *Histoire des idées et critique littéraire*, Bd. 373.

Griffiths 1991 *Smith*

Anthony Griffiths, „The prints and drawings in the library of consul Joseph Smith“; in: *Print quarterly*, 1991, Bd. 8, Nr. 2, S. 127–139.

Grillparzer 1965 *Werke*

Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hg. v. Peter Frank u. Karl Pörnbacher, 4 Bde.; München, Carl Hanser, 1965.

Grimm 2004 *Ankunft*

Birgit Grimm, „Der Beginn einer wunderbaren Ankunft. Heute öffnet das renovierte Albertinum mit einer neu konzipierten Dauerausstellung von Caspar David Friedrich bis Gerhard Richter“; in: *Sächsische Zeitung*, 20. August 2004.

Grossmann 1928 *Quandt*

Karl Grossmann, „Johann Gottlob von Quandt“; in: *Hundert Jahre Sächsischer Kunstverein 1828–1928. Jubiläums-Festschrift. Der grosse Garten [I. Band]. Wege und Ziele der Kunst und Kultur in Dresden*, hg. v. Erich Haenel; Dresden, Wilhelm Limpert, 1928, S. 134–146.

Gualandi 1840–1845 *Memorie*

Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, hg. v. Michelangelo Gualandi, 6 Bde.; Bologna, Jacopo Marsigli, 1840–1845.

Guarienti 1735 *Gazeta*

Pietro Maria Guarienti, „[Anzeige]“; in: *Gazeta de Lisboa occidental*, 17. 2. 1735, Nr. 7, S. 84.

Guarienti 1750 *Catalogo*

Pietro Maria Guarienti, *Catalogo*, 1750; Handschrift: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, 358.

Günther u. a. 1997 *Reisen*

Britta Günther, Nina Krüger u. Alina Żórawska-Witkowska, „Die Reisen und Aufenthalte des Königs August III.“; in: *Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union*, hg. v. Werner Schmidt u. Dirk Syndram; Leipzig, Edition Leipzig, 1997, S. 58–63; Ausstellung: Dresden, Schloss, 23.11.1997–8.3.1998.

Gurlitt 1903 *Dresden*

Cornelius Gurlitt, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Einundzwanzigstes, Zweiundzwanzigstes und dreiundzwanzigstes Heft: Stadt Dresden*, hg. v. Königlicher Sächsischer Althertumsverein u. Königliches Sächsisches Ministerium des Innern; Dresden, C. C. Meinhold, 1903.

Haacke 1999 *Ansichtssachen*

Hans Haacke, *Ansichtssachen – ViewingMatters*; Düsseldorf, Richter, 1999.

Haenel 1937 *Stallhof*

E. Haenel, *Der alte Stallhof in Dresden*; Dresden, 1937.

Hagedorn 1755 *Lettre*

Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un amateur de la peinture avec des éclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent*; Dresden, Walther, 1755 [Titelblatt: *Lettre à un amateur de la peinture avec des éclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent. Ouvrage entremêlé de digressions sur la vie de plusieurs peintres modernes. À Dresde, 1755. Chez George Conrad Walther libraire du roi.*].

Hagedorn 1762 *Betrachtungen*

Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey*, 2 Bde.; Leipzig, Johann Wendlern, 1762 [Titelblatt: *Betrachtungen über die Mahlerey. Erster Theil. Ars enim, cum a natura profecta sit, nisi natura moveat et delectet, nihil sane egisse videatur. Cicero de Orat. L. III. c. 51. Leipzig, bey Johann Wendlern. 1762./Betrachtungen über die Mahlerei. Zweyter Theil. Vos exemplaria Graeca nocturna verstate manu, versate diurna. Hor. A. P. Leipzig, bey Johann Wendlern. 1762*].

Hagedorn 1797 *Briefe*

Christian Ludwig von Hagedorn, *Briefe über die Kunst*, hg. v. von Torkel Baden; Leipzig, Weidmann, 1797 [Titelblatt: *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn. Herausgegeben von Torkel Baden, Professor in Kiel, corresp. Mitglied der Königl. Gesellsch. der Wissensch. zu Göttingen, Ehrenmitglied der Mahler-Academie zu Kopenhagen und der Academie der Volscher zu Velletri. Leipzig 1797. In der Weidmannischen Buchhandlung.*].

Hallett 1999 *Satire*

Mark Hallett, *The spectacle of difference. Graphic satire in the age of Hogarth*; New Haven/London, Yale University Press, 1999.

Hallett 2000 *Hogarth*

Mark Hallett, *Hogarth*; London, Phaidon, 2000; Reihe: *art & ideas*.

Hantzsch 1902 *Kunstkammer*

Viktor Hantzsch, „Beiträge zur älteren Geschichte der kurfürstlichen Kunstkammer in Dresden“; in: *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 1902, Bd. 23, Nr. 3–4, S. 220–296.

Harms 1742 *Tables*

Anton Friedrich Harms, *Tables historique et chronologique de plus fameux peintres anciens et modernes*; Braunschweig, Friedrich Wilhelm Meyer, 1742 [Titelblatt: *Tables historique et chronologique de plus fameux peintres anciens et modernes par Antoine Frédéric Harms. À Bronsvic imprimées par Frédéric Guillaume Meyer, aux depens de l'auteur. MDCCXLII*].

Hasche 1781–1783 *Beschreibung*

Johann Christian Hasche, *Umständliche Beschreibung Dresdens*, 2 Bde.; Leipzig, Schwickert, 1781–1783 [Titelblatt: *Umständliche Beschreibung Dresdens mit allen seinen äussern und innern Merkwürdigkeiten. Historisch und architektonisch, mit zugegebenem Grundriss. Hic liber est hortus, cui sunt Zizania multa: sunt tamen et flores, crescit utrumque simul. Leipzig, im Schwickertschen Verlage. 1781*].

Haskell 1958 *Algarotti*

Francis Haskell, „Algarotti and Tiepolo’s ‘Banquet of Cleopatra’“, in: *The Burlington magazine*, Juni 1958, Bd. 100, Nr. 663, S. 212–213.

Haskell 1980 *Patrons*

Francis Haskell, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*; New Haven, Yale University Press, 1980.

Haskell 1991 *Winckelmann*

Francis Haskell, „Winckelmann et son influence sur les historiens“; in: *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières. Actes du cycle de conférences*, hg. v. Édouard Pommier; Paris, La documentation française, 1991, S. 85–99; Tagung: Paris, Louvre, Auditorium, 11.12.1989–12.2.1990.

Haskell 1997 [1979–1983] *Conservation*

Francis Haskell, „Conservation et dispersion du patrimoine artistique italien“; in: *L'amateur d'art*, hg. v. Pierre-Émanuel Dauzat; Paris, Librairie Générale Française, 1997, S. 90–146 [Originalausgabe: Francis Haskell, „La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico“, in: *Storia dell'arte italiana*, hg. v. Giulio Bollati u. Paolo Fossati, 12 Bde.; Turin, Einaudi, 1979–1983, Bd. 10, S. 5–38].

Haskell 2000 *Museum*

Francis Haskell, *The ephemeral museum. Old master paintings and the rise of the art exhibition*; New Haven/London, Yale University Press, 2000.

Haskell 1986 [1976] *Norme*

Francis Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspect du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789–1914*, übers. v. Robert Fohr; Paris, Flammarion, 1986; Reihe: *Champs* [Originalausgabe: Francis Haskell, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*; London, Phaidon, 1976].

Hausler 1999 *Rembrandtismus*

Bettina Hausler, „‘An Rembrandt kann keiner vorbei’. Rembrandtismus in der Druckgraphik“; in: *Es muss nicht immer Rembrandt sein... Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität München*, hg. v. Robert Stalla; München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1999, S. 81–91; Ausstellung: München, Haus der Kunst, 2.7.–1.8.1999.

Haxthausen 2002 *Histories*

The two art histories: the museum and the university, hg. v. Charles W. Haxthausen; New Haven/London, Yale University Press, 2002; Tagung: Williamstown, 9.–10.4.1999.

Heckner 1995 *Fassadenmalerei*

Ulrike Heckner, *Im Dienst von Fürsten und Reformation. Fassadenmalerei an den Schlössern in Dresden und Neuburg an der Donau im 16. Jahrhundert*; München, Deutscher Kunstverlag, 1995; Reihe: *Kunstwissenschaftliche Studien*, Bd. 64.

Heesen u. Spary 2001 *Sammeln*

Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung, hg. v. Anke te Heesen u. Emma C. Spary; Göttingen, Wallstein, 2001; Reihe: *Wissenschaftsgeschichte*.

Heikamp 1963 *Tribuna*

Detlef Heikamp, „Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland“; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1963, Bd. 26, S. 193–262.

Heiland 1997 *Wahrheit*

Susanne Heiland, „Wahrheit und Legende. Die Geschichte des Bilderfundes“; in: *Ver-*

gessene altdeutsche Gemälde 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden – 1997 anlässlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages präsentiert, hg. v. Herwig Guratzsch; Leipzig, Museum für bildende Künste Leipzig, 1997, S. 10–19; Ausstellung: Leipzig, Museum für bildende Künste, 1997.

Heineken 1753 *Recueil*

Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. I. volume, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1753 [Titelblatt: *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. I. volume. Contentant cinquante pièces avec une description de chaque tableau en françois et en italien. Imprimé à Dresde M.DCC.LIII.*].

Heineken 1754 *Recueil*

Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux de la galerie et du cabinet s. e. m. r le comte de Bruhl, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Georg Konrad Walther, 1754 [Titelblatt: *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux de la galerie et du cabinet s. e. m. r le comte de Bruhl premier ministre de s. m. le roi de Pol. elect. de Saxe. I. partie contenant cinquante pieces. À Dresde chez George Conrad Walther M DCC LIV*].

Heineken 1757 *Recueil*

Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. II. volume, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1757 [Titelblatt: *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. II. volume. Contentant cinquante pièces avec une description de chaque tableau en françois et en italien. Imprimé à Dresde M.DCC.LVII.*].

Heineken 1768 *Nachrichten*

Carl Heinrich von Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*; Leipzig, Johann Paul Krauss, 1768; Netzseite: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/heinecken1768bd1> [Titelblatt: *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen. Leipzig, in Verlag Johann Paul Krauss, Buchhändler in Wien 1768*].

Heineken 1769 *Nachrichten*

Carl Heinrich von Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen. Zweyter Theil*; Leipzig, Johann Paul Krauss, 1769; Netzseite: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/heinecken1769> [Titelblatt: *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen. Zweyter Theil. Mit vielen Kupfern. Leipzig, in Verlag Johann Paul Krauss, Buchhändler in Wien 1769*].

Heineken 1771 *Idée*

Carl Heinrich von Heineken, *Idée générale d'une collection complete d'estampes*; Leipzig/Wien, Johannes Paul Kraus, 1771 [Titelblatt: *Idée générale d'une collection complete d'estampes. Avec une dissertation su l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images. À Leipsic et Vienne chez Jean Paul Kraus 1771*].

Heineken 1778 *Dictionnaire*

Carl Heinrich von Heineken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes. Tome I. A*; Leipzig, Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1778; Netzseite: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/heinecken1778>.

Heineken 1786 *Nachrichten*

Carl Heinrich von Heineken, *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*; Dresden/Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1786 [Titelblatt: *Neue Nach-*

richten von Künstlern und Kunstsachen. Erster Theil. Mit Kupfern. Dresden und Leipzig, bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1786.].

Heinrich 2002 *Dittersbach*

Bernd Heinrich, „Johann Gottlob von Quandt in Dittersbach“; in: *Johann Gottlob von Quandt. Goetheverehrer und Förderer der Künste 1787–1859*, hg. v. Helga Luzenz; Dittersbach, Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der Künste e. V., 2002, S. 43–56.

Heinse 1996 *Gemäldebriege*

Wilhelm Heinse, *Düsseldorfer Gemäldebriege*, hg. v. Helmut Pfotenhauer; Frankfurt am Main/Leipzig, Insel, 1996; Reihe: *Insel-Bücherei*, Bd. 1162.

Henning 2006 *Antonello*

Antonello da Messina. Der heilige Sebastian. Kabinettausstellung anlässlich der Restaurierung des Gemäldes, hg. v. Andreas Henning; Dresden, Michael Sandstein, 2006; Reihe: *Das restaurierte Meisterwerk*; Ausstellung: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 12.11.2005–5.2.2006.

Henning u. Schölzel 2006 *Mantegna*

Andrea Mantegna. Die heilige Familie. Kabinettausstellung anlässlich der Restaurierung des Gemäldes, hg. v. Andreas Henning u. Christoph Schölzel; Dresden, Michael Sandstein, 2006; Reihe: *Das restaurierte Meisterwerk*; Ausstellung: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 12.5.–23.7.2006.

Henning u. Weber 1998 *Blick*

‘*Der himmelnde Blick*’. *Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari*, hg. v. Andreas Henning u. Gregor J. M. Weber; Emsdetten, Imorde, 1998; Ausstellung: Dresden, Semperbau, 3.10.1998–10.1.1999.

Hensel u. Köstler 2005 *Kunstwissenschaft*

Einführung in die Kunstwissenschaft, hg. v. Thomas Hensel u. Andreas Köstler; Berlin, Reimer, 2005.

Hentschel u. May 1973 *Knöffel*

Walter Hentschel u. Walter May, *Johann Christoph Knöffel. Der Architekt des sächsischen Rokoko*; Berlin, Akademie, 1973; Reihe: *Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Klasse*, Bd. 64.1.

Herder 1877–1913 *Werke*

Johann Gottfried von Herder, *Sämmtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan; Berlin, Weidmann, 1877–1913.

Herding 1991 *Galerieerlebnis*

Klaus Herding, „... Woran meine ganze Seele gesogen ...“. *Das Galerieerlebnis – eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte?*“; in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. v. Peter Ganz u. a.; Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1991, S. 257–285; Tagung: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1.–5.12.1987/27.11.–1.12.1988; Reihe: *Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 48.

Herding 1995 *Conception*

Klaus Herding, „Conception et philosophie bourgeoises du musée en Allemagne à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle“; in: *Les musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre. Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l’occasion de la commémoration du bicentenaire de l’ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*, hg. v. Édouard Pommier; Paris, Klincksieck, 1995, S. 441–460; Tagung: Paris, Musée du Louvre, 3.–5.6.1993; Reihe: *Conférences et colloques*.

- Heres 1976 *Bellori*
Gerald Heres, „Winckelmann und Bellori. Ein Beitrag zur Bedeutung der Tradition im Werk Winckelmanns“; in: *Winckelmann und Nöthnitz. Eine Aufsatzsammlung*, hg. v. Max Kunze; Stendal, VEB Druckhaus Köthen, 1976, S. 62–67; Reihe: *Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal*, Bd. 4.
- Heres 1981 *Umbau*
Gerald Heres, „Der erste Umbau des Dresdner Stallgebäudes im Lichte der Engelbrechtschen Architekturstiche“; in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1981, Bd. 13, S. 101–105.
- Heres 1982 *Keyssler*
Gerald Heres, „Die Dresdener Sammlungen in Keysslers ‘Neuesten Reisen’“; in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1982, Jg. 1978/1979, Bd. 11, S. 101–116.
- Heres 1985 *Rüstkammer*
Gerald Heres, „Zur Aufstellung der Dresdener Rüstkammer im 18. Jahrhundert“; in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1985, Jg. 1984, Bd. 16, S. 71–73.
- Heres 1987 *Lindenau*
Gerald Heres, „Bernhard von Lindenau und die Reform der Dresdener Museen“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1987, Jg. 5, Nr. 5, S. 43–48.
- Heres 1988 *Aufklärung*
Gerald Heres, „Tendenzen der Aufklärung im Dresdner Museumswesen. Zu einer Denkschrift des Oberkammerherrn Graf Vitzthum von Eckstädt aus dem Jahre 1771“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1988, Bd. 16, S. 57–64.
- Heres 1988 *Beschreibung*
Gerald Heres, „Winckelmanns Beschreibung der Dresdner Gemäldegalerie“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1988, Bd. 32, Nr. 3, S. 66–72.
- Heres 1989 *Modena*
Gerald Heres, „Die Bedeutung der in Modena erworbenen Gemälde für die kunst- und kulturgeschichtliche Wirkung der Dresdener Galerie“; in: *Der Verkauf an Dresden. Dresden und Modena aus der Geschichte zweier Galerien*, hg. v. Johannes Winkler; Modena, Panini, 1989, S. 59–73.
- Heres 1989 *Museumsprojekte*
Gerald Heres, „Die Museumsprojekte Augusts des Starken“; in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte*, 1989, Bd. 16, S. 102–115.
- Heres 1990 *Gemäldegalerie*
Gerald Heres, „Winckelmanns Beschreibung der Dresdner Gemäldegalerie“; in: *Johann Joachim Winckelmann. Neue Forschungen. Eine Aufsatzsammlung*, hg. v. Winckelmann-Gesellschaft; Stendal, 1990, S. 93–97; Reihe: *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*, Bd. 11.
- Heres 1991 *Kunstsammlungen*
Gerald Heres, *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*; Leipzig, 1991.
- Heres 1991 *Winckelmann*
Gerald Heres, *Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns*; Berlin, Koehler & Amelang, 1991.

- Heres 1997 *Brühl*
Gerald Heres, „Heinrich Graf von Brühl als Kunstsammler“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1997, Jg. 15, Nr. 49, S. 4–8.
- Heres 2002 *Mechel*
Gerald Heres, „Christian von Mechels Katalog der Dresdener Gemäldegalerie“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2002, S. 132–136.
- Heres 2004 *Hausfideikommiss*
Gerald Heres, „Die königlichen Sammlungen als Hausfideikommiss“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte (Sonderausgabe)*, 2004, S. 48–60.
- Hermann 1766 *Maria Josepha*
Anton Hermann, *Leben und Tugenden der alldurchlauchtigsten Frauen, Frauen Maria Josepha*; Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf, 1766 [Titelblatt: *Leben und Tugenden der alldurchlauchtigsten Frauen, Frauen Maria Josepha, Königin in Pohlen, Churfürstinn zu Sachsen, geb. Erzherzogin von Oesterreich etc. in einem kurzen Begriffe verfasst von weiland Ihre Majestät Beichtvater, R. P. Anton Hermann, Priester der Gesellschaft Jesu. Cum licentia superiorum. Leipzig, 1766, gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn*].
- Hertzog 2005 *Neumarkt*
Der historische Neumarkt zu Dresden. Seine Geschichte und seine Bauten, hg. v. Stefan Hertzog; Dresden, Michel Sandstein, 2005.
- Hexelschneider 1993 *Küchelbecker*
Erhard Hexelschneider, „Wilhelm Küchelbecker in der Dresdner Galerie im Jahre 1820“; in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1993, Jg. 1991, Bd. 22, S. 59–70.
- Heydebrand 1998 *Kanon*
Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen, hg. v. Renate von Heydebrand; Stuttgart, J. B. Metzler, 1998; Reihe: *Germanistische Symposien, Berichtsbände*, Bd. 19: Steinheim, Murr, 25.–28.9.1996.
- Heyn 1913 *Algarotti*
Konrad Heyn, „Graf Francesco Algarotti und seine Beziehungen zur Dresdner Gemäldegalerie“; in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 1913, Bd. 34, S. 272–298.
- Hipp 2005 *Hübner*
Elisabeth Hipp, „Julius Hübners Katalog der Gemäldegalerie im Semperbau von 1856“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2005, Jg. 49, S. 229–234.
- Hipp 2005 *Kataloge*
Elisabeth Hipp, „Die Kataloge der Galerie“; in: *Gemäldegalerie Alte Meister. Band I. Die ausgestellten Werke / Band II. Illustriertes Gesamtverzeichnis*, hg. v. Harald Marx u. Elisabeth Hipp, 2 Bde.; Köln, Walther König, 2005, Bd. 2, S. 55–78.
- Hirt 1830 *Kunstbemerkingen*
Aloys Hirt, *Kunstbemerkingen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag*; Berlin, Duncker und Humblot, 1830.
- Hoch 1981 *Friedrich*
Karl-Ludwig Hoch, „Zu Caspar David Friedrichs bedeutendstem Manuskript“; in:

- Bruckmanns Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, 7./8./9. 1981, Jg. 39, S. 229–230.
- Hochreiter 1994 *Musentempel*
Walter Hochreiter, *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914*; Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- Hofmann u. a. 2003 *Federzimmer*
Cornelia Hofmann, Birgit Tradler u. Elisabeth Schwarm-Tomisch, *Das Federzimmer Augusts des Starken*; Dresden, Verlag der Kunst, 2003.
- Hogarth 1997 [1753] *Analysis*
William Hogarth, *The analysis of beauty*, hg. v. Ronald Paulson; New Haven, Yale University Press, 1997 [Originalausgabe: William Hogarth, *The analysis of beauty. Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste*; Leister-Fields, Reeves, 1753].
- Holert 1995 *Conservateur*
Tom Holert, „La fantaisie des custodes’. De la préhistoire de la profession de conservateur en France et en Allemagne au XVIII^e siècle“; in: *Les musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre. Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l’occasion de la commémoration du bicentaire de l’ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*, hg. v. Édouard Pommier; Paris, Klincksieck, 1995, S. 529–547; Tagung: Paris, Musée du Louvre, 3.–5.6.1993; Reihe: *Conférences et colloques*.
- Holler 2005 *Venedig*
Wolfgang Holler, „‘Auf den Flügeln des Markuslöwen’. Wege der venezianischen Kunst im Zeitalter der Könige August II. und August III. von Polen, Kurfürsten von Sachsen“; in: *Dresden. Spiegel der Welt. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Japan*, hg. v. Cordula Bischoff u. Naoki Sato; Tokyo, Nihon Keizai Shinbun, 2005, S. 141–147; Ausstellung: Tokyo, The National Museum of Western Art, 2005.
- Holst 1934 *Fälschungen*
Niels von Holst, „Nachahmungen und Fälschungen altdeutscher Kunst im Zeitalter der Romantik“; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934, Bd. 3, Nr. 1, S. 17–45.
- Höschele 2001 *Werner*
Eleonora Höschele, „Von ‘gunst zur wahrheit angetrieben’: Leben und Werk der Dresdner Hofzeichnerin Anna Maria Werner“; in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2001, Jg. 2000, Bd. 28, S. 33–46.
- Hübner 1856 *Catalogue*
Julius Hübner, *Catalogue de la galerie royale de Dresde. Avec une introduction historique et des notices spéciales sur l’acquisition des tableaux dont se compose cette collection*, übers. v. Louis Grangier; Dresden, Ernst Blochmann, 1856.
- Hübner 1856 *Verzeichnis*
Julius Hübner, *Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung und Notizen über die Erwerbung der einzelnen Bilder*; Dresden, Liepsch & Reichardt, 1856.
- Hübner 1857 *Verzeichnis*
Julius Hübner, *Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung und Notizen über die Erwerbung der einzelnen Bilder*; Dresden, Liepsch & Reichardt, 1857.

- Hübner 1862 [1857] *Verzeichnis*
Julius Hübner, *Verzeichniss der königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angaben der Bezeichnung der einzelnen Bilder*, 3. Aufl.; Dresden, Blochmann, 1862 [Erstausgabe: Dresden, Liepsch & Reichardt, 1857].
- Hübner 1873 *Abrégé*
Julius Hübner, „Wer war der Verfasser des Abrégé“; in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 131–135 1873, Bd. 6, Nr. 1–2, S. 131–135.
- Imorde 2006 *Isaak*
Joseph Imorde, „Gehorsam und Begnadung. Die ‘Opferung Isaaks’ als gemalte Kunsttheorie“; in: *Isaaks Opferung (Gen 22) in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit*, hg. v. Johann Anselm Steiger u. Ulrich Heinen; Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2006, S. 399–413; Reihe: *Arbeiten zur Kirchengeschichte*, Bd. 101.
- Jäckel 1990 *Dresden*
Dresden zur Goethezeit. Die Elbestadt von 1760 bis 1815, hg. v. Günter Jäckel; Berlin, Verlag der Nation, 1990.
- Jäckel 2004 *Goethezeit*
Günter Jäckel, „‘Gesetze der Schönheit’ – Die Sammlungen im Bild der Goethezeit“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte (Sonderausgabe)*, 2004, S. 36–47.
- Jäckel 2006 *Literatur*
Günter Jäckel, „Literatur der Goethezeit“; in: *Geschichte der Stadt Dresden*, hg. v. Reiner Gross u. Uwe John; Stuttgart, Theiss, 2006, Bd. 2, S. 431–469.
- Jacob u. Romanelli 2002 *Venezia*
Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte vom 13. bis 19. Jahrhundert, hg. v. Wenzel Jacob u. Giandomenico Romanelli; Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2002; Ausstellung: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27.9.2002–12.1.2003.
- Jacobs 1997 *Goethe*
Angelika Jacobs, *Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*; München, Fink, 1997; Reihe: *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, Bd. 94.
- Jaeschke 1999 *Ästhetik*
Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805). Mit Texten von Humboldt, Jacobi, Schlegel u. a. und Kommentar, hg. v. Walter Jaeschke; Hamburg, Felix Meiner, 1999.
- Jäger 2000 *Kanon*
Anne Maximiliane Jäger, „Kanon“; in: *Metzler Lexikon. Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, hg. v. Ralf Schnell; Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 2000, S. 244–246.
- Janus 1833 *Charaktergemälde*
Janus (Meynert, Hermann), *Charaktergemälde von Dresden, grau in grau; für alle, welche die Elbresidenz bewohnen oder kennen zu lernen wünschen*; Pössneck, Ernst Vogler, 1833.
- Joachimides 1995 *Museumsinszenierungen*
Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, hg. v. Alexis Joachimides; Berlin, Verlag der Kunst, 1995.

- Joachimides 2001 *Museumsreformbewegung*
Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*; Dresden, Verlag der Kunst, 2001; Dissertation: Freie Universität Berlin, 1996.
- Jöchner 1997 *Planetenfeste*
Cornelia Jöchner, „Dresden, 1719: Planetenfeste, kulturelles Gedächtnis und die Öffnung der Stadt“; in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1997, Bd. 24, S. 249–270.
- Jöchner 2001
Cornelia Jöchner, *Die ‘schöne Ordnung’ und der Hof. Geometrische Gartenkunst in Dresden und anderen deutschen Residenzen*; Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001; Reihe: *Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte*, Bd. 2; Dissertation: Universität Marburg, 1996.
- John 2004 *Hubertusburg*
Manfred John, *Eine Führung durch die Schlossanlage Hubertusburg Wermsdorf*; Wermsdorf, Freundeskreis Schloss Hubertusburg, 2004; Reihe: *Hubertusbürger Schriften*, Bd. 1.
- John 2001 *Oeser*
Timo John, *Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit*; Beucha, Sax, 2001.
- Junius 1637 *Pictura*
Franciscus Junius, *De pictura veterum libri tres*; Amsterdam, Blaeu, 1637 [Titelblatt: *Francisci Iunii f. f. de pictura veterum libri tres. Amstelaedami, apud Iohannem Blaeu, M D C XXXVII*].
- Justi 1956 [1866–1872] *Winckelmann*
Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, hg. v. Walter Rehm, 3 Bde.; Köln, Phaidon, 1956 [Erstausgabe: Leipzig, Vogel, 1866–1872].
- Justi 1955 *Meisterwerke*
Meisterwerke der Dresdner Galerie. Ausgestellt in der National-Galerie. Anregungen zu genauem Betrachten, hg. v. Ludwig Justi; Berlin, Tribüne-Werk IV, 1955; Ausstellung: Berlin, Nationalgalerie, 1955.
- Justi 1955–1956 *Galerie*
Gemälde der Dresdner Galerie. Übergeben von der Regierung der UdSSR an die Deutsche Demokratische Republik. Ausgestellt in der National-Galerie, hg. v. Ludwig Justi; Berlin, Graphische Werkstätten, 1955–1956; Ausstellung: Berlin, Alte Nationalgalerie, 1955–1956.
- Käfer 1986 *Prinzipien*
Markus Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*; Heidelberg, Carl Winter, 1986.
- Kaiser u. Matuschek 2001 *Kanon*
Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie, hg. v. Gerhard R. Kaiser u. Stefan Matuschek; Heidelberg, Winter, 2001; Reihe: *Jenaer germanistische Forschungen*, Bd. 9; Tagung: Jena, 2000.
- Kämmerer 1791 *Bemerkungen I*
Johann Ernst Ludwig Kämmerer, „Bemerkungen über einige Gemählde in der Gallerie zu Dresden“; in: *Der neue deutsche Merkur*, 1791, Bd. 2, S. 53–62.

Kämmerer 1791 *Bemerkungen II*

Johann Ernst Ludwig Kämmerer, „Bemerkungen über einige Gemählde in der Gallerie zu Dresden (Fortsetzung von S. 53 des vorigen Monats)“; in: *Der neue deutsche Merkur*, 1791, Bd. 2, S. 147–157.

Kämmerer 1793 *Bemerkungen III*

Johann Ernst Ludwig Kämmerer, „Noch einige Bemerkungen über Gemälde in der Gallerie zu Dressden“; in: *Der neue deutsche Merkur*, 1793, Bd. 2, S. 79–88.

Karge 2007 *Semper*

Gottfried Semper – *Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste. Akten des internationalen Kolloquiums der Technischen Universität Dresden aus Anlass des 200. Geburtstags von Gottfried Semper*, hg. v. Henrik Karge; München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007; Tagung: Dresden, Technische Universität, 27.–30.11.2003.

Kemp 1974 *Disegno*

Wolfgang Kemp, „*Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607“; in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1974, Bd. 19, S. 219–240.

Kemp 1985 *Betrachter*

Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*; Köln, DuMont, 1985; Reihe: *Dumont-Taschenbücher*, Bd. 169.

Ketelsen 1990 *Künstlerviten*

Thomas Ketelsen, *Künstlerviten, Inventare, Kataloge*; Ammersbek, Verlag an der Lottbek, 1990.

Ketelsen u. a. 2005 *Eyck*

Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden, hg. v. Thomas Ketelsen u. a.; Dresden, Michael Sandstein, 2005; Ausstellung: Dresden, Kupferstichkabinett, 13.8.–31.10.2005.

Keyssler 1741 *Reisen*

Johann Georg Keyssler, *Fortsetzung neuester Reisen durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, worinn der Zustand und das merckwürdigste dieser Länder beschrieben wird*; Hannover, Nicolai Förster, 1741 [Titelblatt: *Johann George Keysslers, Mitglieds der königl. grossbritt. Societät, Fortsetzung neuester Reisen durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, worinn der Zustand und das Merckwürdigste dieser Länder beschrieben wird. Mit Kupfern. Hannover, im Verlag sel. Nicolai Försters und Sohns Erben 1741*].

Keyssler 1776 [?] *Reisen*

Johann Georg Keyssler, *Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, hg. v. Gottfried Schütze, 2 Bde., 2. Aufl.; Hannover, Helwing, 1776 [Erstausgabe: ?, ?, ?] [Titelblatt: *Johann George Keysslers der königl. grossbrittannischen Societät der Wissenschaften Mitgliedes, Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, in welchen der Zustand und das Merckwürdigste dieser Länder beschrieben, und vermittelt der natürlichen, gelehrten, und politischen Geschichte, der Mechanik, Mahler- Bau- und Bildhauerkunst, Münzen und Alterthümer, wie auch mit verschiedenen Kupfern erläutert wird. Mit einer Vorrede von dem Leben des Verfassers aufs neue herausgegeben von Gottfried Schütze, Doctor und Professor in Hamburg, der Academie der Wissenschaften zu Berlin, Coppenhagen und Paris Mitgliede. Mit churfürstlich sächsischen gnädigsten Freyheiten. Hannover, in der Helwigischen Hof-Buchhandlung. 1776*].

Kirchner 1991 *Expression*

Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*; Mainz, Von Zabern, 1991; Reihe: *Berliner Schriften zur Kunst*, Bd. 1; Dissertation: Universität Bonn, 1987.

Klemm 1838 [1837] *Sammlungen*

Gustav Klemm, *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*, 2. Aufl.; Zerbst, G. A. Kummer, 1838 [Erstausgabe: Zerbst, G. A. Kummer, 1837].

Kloppenburg u. Weber 2000 *Notte*

La famosissima Notte! Correggios Gemälde 'Die Heilige Nacht' und seine Wirkungsgeschichte, hg. v. Birgit Kloppenburg u. Gregor J. M. Weber; Emsdetten/Dresden, Edition Imorde, 2000; Ausstellung: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, 12.12.2000–25.2.2001.

Koch 1967 *Kunstaussstellung*

Georg-Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*; Berlin, Walter de Gruyter, 1967.

Köhler 2002 *Kunstverein*

Brunhilde Köhler, „Johann Gottlob von Quandt und der Sächsische Kunstverein“; in: *Johann Gottlob von Quandt. Goetheverehrer und Förderer der Künste 1787–1859*, hg. v. Helga Luzenz; Dittersbach, Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der Künste e. V., 2002, S. 18–26.

Kolb 2005 *Cranach*

Karin Kolb, „Cranach – die Gemälde in Dresden und ihre Geschichte“; in: *Cranach*, hg. v. Harald Marx, Ingrid Mössinger u. Karin Kolb; Köln, Wienand, 2005, S. 112–173; Ausstellung: Chemnitz, Kunstsammlungen, 13.11.2005–12.3.2006.

Kolb 2005 *Cranachforschung*

Karin Kolb, „Die Cranach-Forschung in Dresden – gestern und heute“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2005, Jg. 49, S. 219–228.

Kotzurek 2001 *Schlösser*

Annegret Kotzurek, *‘Von den Zimmern bey Hof’. Funktion, Disposition, Gestaltung und Ausstattung der herzoglich-württembergischen Schlösser zur Regierungszeit Carl Eugens (1737–1793)*; Berlin, Tenea, 2001; Dissertation: Universität Stuttgart, 2001.

Kowalczyk 2005 *Smith*

Bożena Anna Kowalczyk, „Canaletto e i disegni per Joseph Smith a Windsor Castle“; in: *Canaletto. Il trionfo della veduta*, hg. v. Bożena Anna Kowalczyk; Mailand, Silvana, 2005, S. 31–39; Ausstellung: Venedig, Palazzo Giustiniani, 12.3.–19.6.2005.

Kozakiewicz 1972 *Bellotto*

Stefan Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Leben und Werk*, 2 Bde.; Recklinghausen, Aurel Bongers, 1972.

Kozlov 2003 *Beutekunst*

Grigory Kozlov, „Die Dresdner Sammlungen und die ‘Aktion Beutekunst’“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 2003, Jg. 21, Nr. 74, S. 85–91.

Kranke u. Bachmann 1975 *Rettung*

Der Menschheit bewahrt. Zur Geschichte der Rettung der Dresdener Kunstschatze,

- hg. v. Kurt Kranke u. Manfred Bachmann; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1975.
- Kranz 1981 *Bildgedicht*
Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*, 2 Bde.; Köln, Böhlau, 1981.
- Kranz 1981 *Sixtina*
Gisbert Kranz, „Gedichte über die Sixtinische Madonna“; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1981, Bd. 44, Nr. 2, S. 159–170.
- Krönig 1968 *Vedutenpaare*
Wolfgang Krönig, „Kehrtwendung der Blickrichtung in Veduten-Paaren von Philipp Hackert“; in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1968, Bd. 30, S. 253–274.
- Krüger 1997 *Sammlungen*
Enno Krüger, „Frühe Sammlungen ‘altdeutscher’ Tafelmalerei und kunstgeschichtliche Forschung in der Interaktion“; in: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hg. v. Antje Middeldorf Kosegarten; Göttingen, Wallstein, 1997, S. 328–338; Tagung: Göttingen, Universität Göttingen, 11.–13.11.1994.
- Kügelgen 2005 [1870] *Jugenderinnerungen*
Wilhelm von Kügelgen, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*; Dresden, Hellerau, 2005 [Erstausgabe: Berlin, Hertz, 1870].
- Kuhlmann-Hodick 2005 *Ruisdael*
Petra Kuhlmann-Hodick, „Ruisdael – unromantische Dichtung und romantische Malerei“; in: *Dresden Spiegel der Welt. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Japan*, hg. v. Cordula Bischoff u. Naoki Sato; Tokyo, Nihon Keizai Shinbun, 2005, S. 159–164; Ausstellung: Tokyo, The National Museum of Western Art, 2005.
- Kunst 1997 *Dichter*
Hans-Joachim Kunst, „Der Dichter als Maler, der Maler als Dichter“; in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1997, Bd. 24, S. 293–300.
- La Font de Saint-Yenne 1747 *Réflexions*
Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*; Den Haag, Jean Neaulme, 1747 [Titelblatt: *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746. À La Haye, chez Jean Neaulme. M. DCC. XLVII*].
- La Font de Saint-Yenne 1752 *Colbert*
Étienne La Font de Saint-Yenne, *L'ombre du grand Colbert*; Paris, k. V., 1752 [Titelblatt: *L'ombre du grand Colbert, le Louvre, & la ville de Paris, dialogue. Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec quelques lettres de l'auteur à ce sujet. Nouvelle édition corrigée & augmentée. [...] M. DCC. LII*].
- Laabs u. Schölzel 2000 *Feinmaler*
Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. *Leidener Feinmalerei in der Dresdner Gemäldegalerie*, hg. v. Annegret Laabs u. Christoph Schölzel; Leipzig, E. A. Seemann, 2000: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 15.9.–3.12.2000.
- Lacher 2005 *Solly*
Reimar F. Lacher, „Solly, Hirt und die frühe italienische Malerei. Ein Kapitel aus der Gründungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie“; in: *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, hg. v. Stefan Weppelmann; Berlin,

- DuMont, 2005, S. 18–25; Ausstellung: Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 4.11.2005–26.2.2006.
- Ladwein 2004 [1993]
Raffaels Sixtinische Madonna. Literarische Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten, hg. v. Michael Ladwein, 2. Aufl.; Dornach, Pforte, 2004 [Erstausgabe: Stuttgart, Urachhaus, 1993].
- Langen 1948 *Diderot*
 August Langen, „Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots ‘Salons’ „, in: *Romanische Forschungen*, 1948, Bd. 61, S. 324–387.
- Lankheit 1959 *Triptychon*
 Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*; Heidelberg, Carl Winter, 1959; Reihe: *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1959, 4. Abhandlung*; Dissertation: Universität Heidelberg, 1958.
- Lanzi 1968–1974 *Storia*
 Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, hg. v. Mario Capucci, 3 Bde.; Firenze, Sansoni, 1968–1974.
- Lanzi 1834 [1792] *Storia*
 Luigi Antonio Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII. secolo*, hg. v. Luigi De Angelis, 6 Bde., 5. Aufl.; Florenz, Ignazio Moutier, 1834 [Erstausgabe: Florenz, Antonio Giuseppe Pagani, 1792].
- Lawless 1986 *Accrochage*
 Catherine Lawless, „L’oeuvre et son accrochage“; in: *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, 1986, Bd. 17–18, S. 3–6.
- Lee 1967 *Pictura*
 Renselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*; New York, Norton, 1967.
- Lehmann 1904 *Prozess*
 Georg Lehmann, „Der Prozess gegen Karl Heinrich von Heineken und Genossen“; in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 1904, Bd. 25, S. 264–295.
- Lehninger 1763 *Dizionario*
Nuovo dizionario italiano-tedesco tedesco-italiano, hg. v. Johann August Lehninger; Leipzig, Fritsch, 1763.
- Lehninger 1782 *Abrégé*
 Johann August Lehninger, *Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde*; Dresden, Walther, 1782 [Titelblatt: *Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde. Avec le détail de tous les tableaux de cette collection & des éclaircissemens historiques sur ces chefs-d’oeuvres de la peinture. À Dresde, 1782. Chez les frères Walther, libraires-imprimeurs de la cour*].
- Lehninger 1782 *Description*
 Johann August Lehninger, *Description de la ville de Dresde, de ce qu’elle contient de plus remarquable et de ses environs*; Dresden, Walther, 1782 [Titelblatt: *Description de la ville de Dresde, de ce qu’elle contient de plus remarquable et de ses environs, par Jean Auguste Lehninger, Secrétaire de la Chancellerie de l’état général de l’Armée Saxonne. à Dresde, 1782. chez le Freres Walther, Libraires de la Cour.*].

Lepénies 1984 *Winckelmann*

Wolf Lepénies, „Der andere Fanatiker. Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauffassung bei Johann Joachim Winckelmann“, in: *Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Beck, Peter C. Bol u. Eva Maek-Gérard; Berlin, Gebrüder Mann, 1984, S. 19–29.

Lepénies 1986 *Winckelmann*

Wolf Lepénies, „Johan Joachim Winckelmann. Kunst- und Naturgeschichte im achtzehnten Jahrhundert“, in: *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*, hg. v. Thomas W. Gaehtgens; Hamburg, Felix Meiner, 1986, S. 221–237; Reihe: *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*, Bd. 7.

Lépicié 1752–1754 *Catalogue*

François-Bernard Lépicié, *Catalogue raisonné des tableaux du roy*, 2 Bde.; Paris, Imprimerie Royale, 1752–1754 [Titelblatt: *Catalogue raisonné des tableaux du roy, avec un abrégé de la vie des peintres, fait par ordre de sa majesté, contenant l'école florentine, & l'école romaine. Par m. Lépicié, secrétaire perpétuel & historiographe de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, professeur des élèves protégés par le roy, pour l'histoire, la fable, & la géographie. À Paris, de l'Imprimerie Royale. M.DCCLII / ... Tome second, contenant l'école vénitienne & l'école de Lombardie ... M.DCCLIV*].

Leplat 1733 *Recueil*

Raymond Leplat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du roy de Pologne à Dresden*; Dresden, Stöffel, 1733 [Titelblatt: *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du roy de Pologne à Dresden avec privilège du roy l'année 1733. Dresde, à l'imprimerie de la cour chez la veuve Stöffel*].

Lermoloeff 1880 *Werke*

Ivan Lermoloeff (Giovanni Morelli), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein Kritischer Versuch*, übers. v. Johannes Schwarze; Leipzig, E. A. Seemann, 1880.

Lermoloeff 1893 *Studien*

Ivan Lermoloeff (Giovanni Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*; Leipzig, F. A. Brockhaus, 1893.

Lessing 1774 *Ölmalerei*

Gotthold Ephraim Lessing, *Vom Alter der Ölmalerey aus dem Theophilus Presbyter*; Braunschweig, Fürstliches Waysenhaus, 1774 [Titelblatt: *Vom Alter der Ölmalerey aus dem Theophilus Presbyter. Braunschweig in der Buchhandlung des Fürstlichen Waysenhauses*].

Lessing 1779 *Nathan*

Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen*; Berlin, Voss, 1779.

Lessing 1924 *Gespräche*

Gotthold Ephraim Lessing, *Gespräche nebst sonstigen Zeugnissen aus seinem Umgang*, hg. v. Flodoard von Biedermann; Berlin, Propyläen, 1924.

Lewerken 2000 *Gewehrgalerie*

Heinz-Werner Lewerken, „Zur Geschichte der Dresdner Gewehrgalerie“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2000, Jg. 1998–1999, Bd. 27, S. 93–98.

Lichtenstein 1982 *Coloris*

Jacqueline Lichtenstein, „Éloquence du coloris. Rhétorique et mimésis dans les con-

- ceptions coloristes au 16^e siècle en Italie et au 17^e siècle en France“; in: *Symboles de la Renaissance*, hg. v. Daniel Arasse; Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1982, Bd. 2, S. 169–184.
- Lieber 1979 *Verzeichnis*
Verzeichnis der Inventare der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1568–1945, hg. v. Elfriede Lieber; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1979.
- Liebsch 2006 *Bellotto*
 Thomas Liebsch, „Anmerkungen zu Bernardo Bellottos ‘Der Neumarkt zu Dresden vom Jüdenhof’ und ein neuer Hinweis auf die Dresdener Wohnadresse des Malers“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2006, Jg. 50, Nr. 3, S. 163–168.
- Linck 1846 *Dietrich*
 J. F. Linck, *Monographie der von dem vormals k. poln. und churfürstl. sächs. Hofmaler und Professor etc. C. W. E. Dietrich radirten, geschabten und in Holz geschnittenen malerischen Vorstellungen. Nebst einem Abrisse der Lebensgeschichte des Künstlers*; Berlin/Leipzig, J. F. Linck/Rudolph Weigel, 1846.
- Lindau 1856 [1856] *Galeriebuch*
 Martin Bernhard Lindau, *Dresdner Galerie-Buch. Ein berathender Führer zur Auffindung und zum Verständniss sämmtlicher Meisterwerke in der königl. Gemälde-Galerie zu Dresden. Nach besten Hülfquellen bearbeitet*, 2. Aufl.; Dresden, Christian Gottlob Ernst am Ende, 1856 [Erstausgabe: Dresden, Christian Gottlob Ernst am Ende, 1856].
- Lindau 1856 *Galeriebuch*
 Martin Bernhard Lindau, *Dresdner Galerie-Buch. Ein berathender Führer zur Auffindung und zum Verständniss der Meisterwerke in der königl. Gemälde-Galerie zu Dresden. Nach besten Hülfquellen bearbeitet von einem Kunstfreunde*; Dresden, Christian Gottlob Ernst am Ende, 1856.
- Liotard 1945 [1781] *Traité*
 Jean Étienne Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture*, hg. v. Pierre Courthion; Genf, Pierre Cailler, 1945; Reihe: *Collection ‘Écrits des peintres’* [Originalausgabe: Lyon, Imprimerie royale, 1781] [Titelblatt: *Traité des principes et des règles de la peinture. À Genève, 1781*].
- Loch 1955 *Auferstehung*
 Hans Loch, *Auferstehung einzigartiger Kunst durch edle Freundestat*; Berlin, Verlag Kultur und Fortschritt, 1955.
- Locher 2001 *Kunstgeschichte*
 Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*; München, Fink, 2001.
- Locher 2002 *Ausstellen*
Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen, hg. v. Hubert Locher; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002; Tagung: Stuttgart, Staatliche Akademie der bildenden Künste, 4.2002.
- Loen 1972 [1749–1752] *Schriften*
 Johann Michael von Loen, *Gesammelte kleine Schriften (1749–1752)*, hg. v. J. C. Schneider, 4 Bde.; Frankfurt am Main, Athenäum, 1972 [Nachdruck von: Johann Michael von Loen, *Gesammelte kleine Schriften*, hg. v. J. C. Schneider; Frankfurt am Main/Leipzig, Philipp Heinrich Hutter, 1749–1752] [Titelblatt: *Des Herrn von Loen*

gesammelte kleine Schriften: besorgt und herausgegeben von J. C. Schneidern. Frankfurt und Leipzig. Zu finden bey Philipp Heinrich Huttern].

Löffler 1985 *Bellotto*

Fritz Löffler, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Dresden im 18. Jahrhundert*; Leipzig, Koehler & Amelang, 1985.

Löffler 1999 [1955] *Dresden*

Fritz Löffler, *Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten*, 14. Aufl.; Leipzig, E. A. Seemann, 1999 [Erstausgabe: Dresden, 1955].

Loh 2006 *Pastiche*

Maria Loh, „Originals, reproductions, and a ‘particular taste’ for pastiche in the seventeenth-century republic of painting“; in: *Mapping markets for paintings in Europe 1450–1750*, hg. v. Neil De Marchi u. Hans H. Van Miegroet; Turnhout, Brepols, 2006, S. 137–262; Reihe: *Studies in European urban history 1100–1800*, Bd. 6.

Lotter 1996 *Ästhetik*

Konrad Lotter, „Ästhetik des Nationalen. Entstehung und Entwicklung der nationalen Ästhetik in Deutschland 1770 bis 1830“; in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1996, Bd. 41, Nr. 2, S. 205–232.

Lübbe 1980 *Humboldt*

H. Lübbe, „Wilhelm von Humboldt und die Berliner Museumsgründung von 1830“; in: *Jahrbuch preussischer Kulturbesitz*, 1980, Bd. 17, S. 87–110.

Luzenz 2002 *Quandt*

Johann Gottlob von Quandt. *Goetheverehrer und Förderer der Künste 1787–1859*, hg. v. Helga Luzenz; Dittersbach, Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der Künste e. V., 2002.

Maaz 2002 *Goethe*

Bernhard Maaz, „Goethe bei Quandt: die Fresken auf der Schönen Höhe“; in: *Johann Gottlob von Quandt. Goetheverehrer und Förderer der Künste 1787–1859*, hg. v. Helga Luzenz; Dittersbach, Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der Künste e. V., 2002, S. 73–92.

Machado 1823 *Memorias*

Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de memorias*; Lissabon, Victorino Rodriguez de Silva, 1823 [Titelblatt: *Collecção de memorias, relativas a's vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, pintor ao Serviço de s. magestade. O senhor d. João VI. Lisboa, na imp. de Victorino Rodriguez de Silva. Anno de 1823. Calçada do collegio n.o 6*].

Magagnato 1978 *Verona*

La pittura a Verona tra Sei e Settecento, hg. v. Licisco Magagnato; Verona, Neri Pozza, 1978; Ausstellung: Verona, 30.7.–5.11.1978.

Maggioni 1991 *Zanetti*

Livia Maggioni, „Antonio Maria Zanetti tra Venezia, Parigi e Londra: incontri ed esperienze artistiche“; in: *Collezionismo e ideologia*, hg. v. Elisa Debenedetti; Rom, Multigrafica, 1991, S. 91–110; Reihe: *Studi sul Settecento romano*, Bd. 7.

Magrini 1993 *Guarienti*

Marina Magrini, „Pietro Maria Guarienti. Un profilo“; in: *Arte-documento*, 1993, Nr. 7, S. 183–186.

Magrini 1994 *Abecedario*

Marina Magrini, „Giunte all’Abecedario pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi compilate dal Conte Giacomo Carrara“; in: *Saggi e memorie di storia dell’arte*, 1994, Bd. 19, S. 275–318.

Magrini 2002 *Tiepolo*

Marina Magrini, „Giambattista Tiepolo e i suoi contemporanei“; in: *Lettere artistiche del Settecento veneziano. I*, hg. v. Alessandro Bettagno u. Marina Magrini; Vicenza, Neri Pozza, 2002, S. 29–67; Reihe: *Fonti e documenti per la storia dell’arte veneta*.

Mai u. a. 2002 *Wettstreit*

Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, hg. v. Ekkehard Mai, Kurt Wettengl u. Andreas Büttner; Wolfratshausen, Minerva Hermann Farnung, 2002; Ausstellung: München, Haus der Kunst, 1.2.–25.8.2002.

Malvasia 1678 *Felsina*

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, 2 Bde.; Bologna, Domenico Barbieri, 1678 [Titelblatt: *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Lvgi XIII re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrada dal co. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l’Ascoso. Diuisa in duoi tomi; con indici in fine copiosissimi. Tomo primo, che contiene la prima, seconda, e terza parte. In Bologna, M. DC. LXXVIII. Per l’erede di Domenico Barbieri. Con licenza de’ superiori. Ad istanza di Gio. Francesco Davico, detto il Turrino*].

Mancini 1956–1957 *Considerazioni*

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. v. Adriana Marucchi u. Luigi Salerno; Rom, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956–1957; Reihe: *Accademia Nazionale dei Lincei, fonti e documenti inediti per la storia dell’arte*, Bd. 1.

Mansfield 2002 *Institutions*

Art history and its institutions. Foundations of a discipline, hg. v. Elizabeth Mansfield; London/New York, Routledge, 2002.

Marco 1971 *Polazzo*

Polazzo Marco, *Francesco Polazzo pittore del Settecento veneziano. Opere e ricerche storico-anagrafiche*; Verona, Rebellato, 1971; Reihe: *Aspetti e figure dell’arte veneta*, Bd. 1.

Mariaux 2007 *Muséologie*

Les lieux de la muséologie, hg. v. Pierre Alain Mariaux; Bern, Peter Lang, 2007; Reihe: *L’Atelier*, Bd. 1.

Mariette 1729–1742 *Recueil*

Recueil d’estampes d’après les plus beaux tableaux et d’après les plus beaux dessins qui sont en France dans le cabinet du roy, dans celui de monseigneur le duc d’Orleans, & dans d’autres cabinets, hg. v. Pierre-Jean Mariette, 2 Bde.; Paris, 1729–1742 [Titelblatt: *Recueil d’estampes d’après les plus beaux tableaux et d’après les plus beaux dessins qui sont en France dans le cabinet du roy, dans celui de monseigneur le duc d’Orleans, & dans d’autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abbrege de la vie des peintres, & une description historique de chaque tableau. Tome premier. Contenant l’école romaine. À Paris, de l’Imprimerie Royale. M. DCCXXIX / Tome second, conenant la suite de l’école romaine, et l’école vénitienne. À Paris, M. DCC. XLII.*].

Mariette 1741 *Description*

Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des desseins des grans maistres*; Paris,

- Pierre-Jean Mariette, 1741 [Titelblatt: *Description sommaire des desseins des grans maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet du feu M. Crozat. Avec des réflexions sur la maniere de dessiner des principaux peintres par P. J. Mariette. À Paris, chez Pierre-Jean Mariette, ruë S. Jacques, aux Colonnes d'Hercules. M.DCC.XLI*].
- Marinelli 1990 *Lumi*
Sergio Marinelli, „I lumi e le ombre della città del principe“; in: *Bernardo Bellotto. Verona e le città europee*, hg. v. Sergio Marinelli; Mailand, Electa, 1990, S. 39–50; Ausstellung: Verona, Museo di Castelvecchio, 15.6.–16.9.1990.
- Marino 1720 [1630 ca.] *Strage*
Giambattista Marino, *La strage degl'innocenti*; Venedig, Domenico Lovisa, 1720 [Erschließung: Venedig, Baba, 1630 ca.].
- Marx 2000 *Elbflorenz*
Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert, hg. v. Barbara Marx; Dresden, Verlag der Kunst, 2000.
- Marx u. a. 2007 *Sammeln*
Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, hg. v. Barbara Marx u. a.; München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007; Tagung: Dresden, Technische Universität, 10.–13. 6. 2004.
- Marx 1979 *Umzug*
Harald Marx, „Vom Residenzschloss ins Stallgebäude am Neumarkt. Das Datum des Umzuges der Dresdner Gemäldegalerie“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1979, Bd. 23, Nr. 2, S. 44–52.
- Marx 1996 *École*
Harald Marx, „Die Dresdner Gemäldegalerie als ‘école publique’ im 18. Jahrhundert“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1996, Bd. 46, S. 49–58.
- Marx 1998 *Holbein*
Harald Marx, „Das Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Hans Holbein dem Jüngeren“; in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1998, Bd. 55, S. 263–280.
- Marx 1999 *Painting*
Harald Marx, „Painting in Dresden in the eighteenth century“; in: *Dresden in the ages of splendor and enlightenment. Eighteenth-century paintings from the Old Masters Picture Gallery. An exhibition from the Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, hg. v. Harald Marx u. Gregor J. M. Weber; Columbus, Columbus Museum of Art, 1999, S. 1–54; Ausstellung: Columbus, Museum of Art, 23.4.–10.1999.
- Marx 2000 *Gruner*
Harald Marx, „Das Entstehen der Sammlung spanischer Gemälde in der Dresdner Galerie: der Anteil von Ludwig Gruner“; in: *Dresden und Spanien. Akten des interdisziplinären Kolloquiums*, hg. v. Christoph Rodiek; Frankfurt am Main, Vervuert, 2000, S. 67–84; Tagung: Dresden, 22.–23.6.1998.
- Marx 2002 *Gemäldegalerie*
Harald Marx, „Die Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister. Gedanken zur Geschichte der Sammlung und zu ihrer musealen Präsentation“; in: *Meisterwerke der Dresdener Gemäldegalerie in Berlin. Nach der Flut*; Leipzig, E. A. Seemann, 2002, S. 11–30; Ausstellung: Berlin, Altes Museum, 12.12.2002–28.2.2003.

Marx 2002 *Thiele*

Die schönsten Ansichten aus Sachsen. Johann Alexander Thiele (1686–1752). Zum 250. Todestag. Katalog der Gemälde in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister mit einem Verzeichnis der Zeichnungen und Radierungen im Dresdner Kupferstich-Kabinett, hg. v. Harald Marx; Dresden, Michel Sandstein, 2002; Ausstellung: Dresden, Georgenbau, 27.4.–27.10.2002.

Marx 2004 *Dresda*

Harald Marx, „‘Non si potrebbe sognare più lietamente il paradiso.’ Dresda nel XVIII secolo“; in: *Arte per i re. Capolavori del ‘700 dalla Galleria Statale di Dresda*, hg. v. Harald Marx; Udine, Edizioni Arti Grafiche Friulane, 2004, S. 19–67; Ausstellung: Udine, Chiesa di San Francesco, 28.5.–12.9.2004.

Marx 2005 *Sammlung*

Harald Marx, „‘höher als ein Tizian und ein Van Dyck geschätzt.’ Zur Sammlung spanischer Gemälde in Dresden und zu den Kriterien ihrer ästhetischen Bewertung im 18. Jahrhundert“; in: *Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen*, hg. v. Matthias Weniger; München/Berlin/London/New York, Prestel, 2005, S. 196–201; Ausstellung: Hamburg, Bucerius Kunst Forum/Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister/Budapest, Szépművészeti Múzeum, 28.5.–21.8.2005/27.9.–2.1.2006/21.1.–30.4.2006.

Marx 2006 *Jahrestag*

Harald Marx, „Ein Jahrestag zum Feiern: 50 Jahre Wiedereröffnung der Dresdener Gemäldegalerie“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2006, Jg. 50, Nr. 3, S. 147–156.

Marx u. Hipp 2005 *Verzeichnis*

Gemäldegalerie Alte Meister. Band I. Die ausgestellten Werke / Band II. Illustriertes Gesamtverzeichnis, hg. v. Harald Marx u. Elisabeth Hipp, 2 Bde.; Köln, Walther König, 2005.

Marx u. Luna 1998 *Obras*

Obras maestras del siglo XVIII en la Galería de Pinturas de Dresde. Creación y coleccionismo regio en Sajonia, hg. v. Harald Marx u. Juan J. Luna; Bilbao, Banco Bilbao Vizcaya, 1998; Ausstellung: Madrid, 12.5.–12.7.1998.

Marx u. Magirius 1992 *Gemäldegalerie*

Harald Marx u. Heinrich Magirius, *Gemäldegalerie Dresden. Die Sammlung Alte Meister. Der Bau Gottfried Sempers*; Leipzig, E. A. Seemann, 1992.

Marx u. a. 2005 *Cranach*

Cranach, hg. v. Harald Marx, Ingrid Mössinger u. Karin Kolb; Köln, Wienand, 2005; Ausstellung: Chemnitz, Kunstsammlungen, 13.11.2005–12.3.2006.

Marx u. Starcky 2001 *Dresde*

Dresde ou le rêve des Princes, hg. v. Harald Marx u. Emmanuel Starcky; Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001; Ausstellung: Dijon, Musée des Beaux-Arts, 16.6.–1.10.2001.

Marx u. a. 1992 *Katalog*

Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke, hg. v. Harald Marx u. a.; Leipzig, Seemann, 1992.

Marx u. Weber 1999 *Splendor*

Dresden in the ages of splendor and enlightenment. Eighteenth-century paintings from the Old Masters Picture Gallery. An exhibition from the Gemäldegalerie Alte Meister,

- Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, hg. v. Harald Marx u. Gregor J. M. Weber; Columbus, Columbus Museum of Art, 1999; Ausstellung: Columbus, Museum of Art, 23.4.–10.1999.
- Matthäi 1826 *Verzeichnis*
Friedrich Matthäi, *Neues Sach- und Ortsverzeichniss der königlich sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden*; Dresden, Selbstverlag, 1826.
- Matthäi 1833 *Verzeichnis*
Friedrich Matthäi, *Neues Sach- und Ortsverzeichniss der königlich sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden*; Dresden, Gärtner, 1833.
- Matthäi 1834 *Catalogue*
Friedrich Matthäi, *Catalogue des tableaux de la galerie royale de Dresde*; Dresden, k. V., 1834.
- Matthäi 1834 *Prospekte*
Friedrich Matthäi, *Beschreibung der neu errichteten Sammlung vaterländischer Prospekte von Alexander Thiele und Canaletto*; Dresden, Selbstverlag, 1834.
- Matthäi 1835 *Verzeichnis*
Friedrich Matthäi, *Verzeichniss der königlich sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden. Erste Hauptabtheilung. Die Gemälde der äusseren Galerie./Zweite Hauptabtheilung. Die Gemälde der inneren Galerie, der Abteilung H der äusseren Galerie und des Pastellcabinets*, 2 Bde.; Dresden, Gärtner, 1835.
- Matthäi 1837 *Verzeichnis*
Friedrich Matthäi, *Verzeichniss der königlich sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden. Erste Hauptabtheilung. Die Gemälde der äusseren Galerie./Zweite Hauptabtheilung. Die Gemälde der inneren Galerie, der Abteilung H der äusseren Galerie und des Pastellcabinets*, 2 Bde.; Dresden, Gärtner, 1837.
- Matthäi 1838 *Verzeichnis*
Friedrich Matthäi, *Verzeichniss der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*; Dresden, Gärtner, 1838.
- Matthäi 1840 ca. *Catalog*
Friedrich Matthäi, *Catalog der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*; Dresden, E. Blochmann, 1840 ca.
- Matthäi 1843 *Verzeichnis*
Friedrich Matthäi, *Verzeichniss der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*; Dresden, Gärtner, 1843.
- Matthäi 1846 *Katalog*
Friedrich Matthäi, *Catalog der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*, hg. v. Julius Schnorr von Carolsfeld; Dresden, Ernst Blochmann, 1846.
- Matthäi 1848 *Katalog*
Friedrich Matthäi, *Catalog der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*, hg. v. Julius Schnorr von Carolsfeld; Dresden, Ernst Blochmann, 1848.
- Matthäi 1852 *Catalogue*
Friedrich Matthäi, *Catalogue des tableaux de la galerie royale de Dresde*, hg. v. Julius Schnorr von Carolsfeld; Dresden, Ernst Blochmann, 1852.
- Matthäi 1853 *Katalog*
Friedrich Matthäi, *Catalog der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden*, hg. v. Julius Schnorr von Carolsfeld; Dresden, Ernst Blochmann, 1853.

Matthäi 1854 *Catalogue*

Friedrich Matthäi, *Catalogue des tableaux de la galerie royale de Dresde*, hg. v. Julius Schnorr von Carolsfeld; Dresden, Ernst Blochmann, 1854.

Mayer-Meintschel 1995 *Rubens*

Annaliese Mayer-Meintschel, „Paintings by Rubens in the Guarienti Inventory (1747–1750) and the early history of the Dresden Picture Gallery“; in: *Shop talk. Studies in honor of Seymour Slive, presented on his seventy-fifth birthday*, hg. v. Cynthia P. Schneider, William W. Robinson u. Alice I. Davies; Cambridge Mass., Harvard University Art Museums, 1995, S. 171–174, 366–367.

McClellan 1994 *Louvre*

Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*; Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994.

McClellan 2003 *Publics*

Art and its publics. Museum studies at the millennium, hg. v. Andrew McClellan; Oxford, Blackwell, 2003; Reihe: *New interventions in art history*.

Mechel 1783 *Verzeichnis*

Christian von Mechel, *Verzeichniss der Gemälde der kaiserlich königlichen Bilder Galerie in Wien*; Wien, k. V., 1783 [Titelblatt: *Verzeichniss der Gemälde der kaiserlich königlichen Bilder Galerie in Wien verfasst von Christian von Mechel der kaiserl. königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm auf allerhöchsten Befehl im Jahre 1781. gemachten neuen Einrichtung. Mit allergnädigstem kaiserlich-königlichen Privilegio für das H. Röm. Reich und die sämtlichen Erblande. Wien MDCCLXXXIII*].

Mechel 1784 *Catalogue*

Christian von Mechel, *Catalogue des tableaux de la galerie impériale et royale de Vienne*; Basel, Christian von Mechel, 1784 [Titelblatt: *Catalogue des tableaux de la galerie impériale et royale de Vienne, composé par Chrétien de Mechel, membre de diverses académies, d'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galerie en 1781. Par ordre de sa majesté l'empereur. Avec privilège de sa majesté impériale et royale pour le St. Empire Romain et les Pays Héréditaires. À Basle chez l'auteur. MDCCLXXXIV*].

Mechel 1814 *Cranach*

Lucas Cranach's Stammbuch, hg. v. Christian von Mechel; Berlin, Georg Decker, 1814 [Titelblatt: *Lucas Cranach's Stammbuch enthaltend die von ihm selbst in Miniatur gemahlte Abbildung des den Segen ertheilenden Heilandes und die Bildnisse der vorzüglichsten Fürsten und Gelehrten aus der Reformations-Geschichte. Nebst kurzen biographischen Nachrichten von denselben, den Handschriften der vier Theologen und dem Vorladungs- und Sicherheitsbrief Kaisers Carl V., wodurch Luther auf den Reichstag zu Worms entboten ward. Herausgegeben von Christian von Mechel, Mitglied der königlich-preussischen und anderer Akademien. Zu finden in Berlin bey dem Herausgeber und in den vornehmsten Buchhandlungen; in Basel und für die Schweiz bey Wilh. Haas, Typograph auf dem Leonhardsgraben. Berlin, 1814. Gedruckt bey Georg Decker, königl. geh. Ober-Hof-Buchdrucker*].

Meier 1748–1750 *Anfangsgründe*

Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 Bde.; Halle, Hemmerde, 1748–1750.

Meijers 1995 [1991] *Kunst*

Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, übers. v. Rosi Wiegmann; Mailand, Kunsthistorisches Museum Wien/Skira, 1995; Reihe: *Schriften des Kunsthistorischen Museums*, Bd. 2 [Originalausgabe: Debora J. Meijers, *Kunst als natuur. De Habsburgse schilderijengalerij in Wenen omstreeks 1780*; Amsterdam, SUA, 1991].

Meissner 1992– *Künstlerlexikon*

Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, hg. v. Günter Meissner; München, Saur, 1992–.

Mengs 1777 *Lettera*

Anton Raphael Mengs, *Lettera a don Antonio Ponz*; Turin, Stamperia Reale, 1777 [Titelblatt: *Lettera di don Antonio Raffaele Mengz primo pittor di camera di s. m. c. a don Antonio Ponz tradotta dall'originale spagnuolo manualmente scritto. In Torino nella stamperia reale MDCCLXXVII*].

Mengs 1780 *Correggio*

Anton Raphael Mengs, „Memorie concernenti la vita, e le opere di Antonio Allegri denominato il Correggio“; in: *Opere*, hg. v. Giuseppe Niccola d'Azara, 2 Bde.; Parma, Stamperia reale, 1780, Bd. 2, S. 135–175 [Titelblatt: *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà di Carlo III re di Spagna ec. ec. ec. pubblicate d. Giuseppe Niccola d'Azara. Parma dalla Stamperia reale M. DCC. LXXX.*].

Mengs 1787 *Riflessioni*

Anton Raphael Mengs, „Riflessioni sulla bellezza, e sul gusto della pittura“; in: *Opere*, hg. v. Carlo Fea u. Giuseppe Niccola d'Azara, 2. Aufl.; Rom, Pagliarini, 1787, S. 1–65 [Titelblatt: *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore de re cattolico Carlo III pubblicate dal cavaliere d. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea. In Roma nella stamperia Pagliarini MDCCLXXXVII. Con licenza de' superiori*].

Menz 1984 *Semperbau*

Henner Menz, „Die Dresdner Gemäldegalerie im Semperbau 1855–1960“; in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1984, Bd. 16, S. 81–110.

Menzhausen 1996 *Aufklärung*

Joachim Menzhausen, „August III. und die Aufklärung“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1996, Jg. 14, Nr. 46, S. 29–34.

Merck 1777 *Herausgeber*

Johann Heinrich Merck, „An den Herausgeber des T. M.“; in: *Der teutsche Merkur*, 1777, Nr. 3, S. 49–59 [Titelblatt: *Der teutsche Merkur vom Jahr 1777. Ihro römisch-kayserlichen Majestät zugeeignet. Mit königl. preuss. und churfürstl. Brandenburg. gnädigstem Privilegio. Drittes Vierteljahr. Weimar*].

Merck 1777 *Landschaftsmalerei*

Johann Heinrich Merck, „Über die Landschaft-Mahlerey, an den Herausgeber des T. M.“; in: *Der teutsche Merkur*, 1777, Nr. 3, S. 273–280 [Titelblatt: *Der teutsche Merkur vom Jahr 1777. Ihro römisch-kayserlichen Majestät zugeeignet. Mit königl. preuss. und churfürstl. Brandenburg. gnädigstem Privilegio. Drittes Vierteljahr. Weimar*].

Mézières 1780 *Génie*

Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture*; Paris, Benoit Morin, 1780 [Titelblatt: *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*].

- Par m. Le Camus de Mézières, architecte. [...] À Paris, chez l'auteur, rue du Foin Saint-Jacques au Collège de Maître Gervais. Chez Benoit Morin, imprimeur-libraire, rue Saint Jacques, à la Vérité. M. DCC. LXXX. Avec approbation, et privilège du roi].*
- Michel 1984 *Dietrich*
 Petra Michel, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich und die Problematik des Eklektizismus*; München, Mäander, 1984; Dissertation: Universität München, 1983.
- Mignardi u. a. 1995 *Zola*
 Gabriele Mignardi u. a., *Le magnifiche stanze. Paesaggio, architettura, decorazione e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola*; Bergamo, Bolis, 1995.
- Miksch 2000 *Oberhofmarschallamt*
 Anna Miksch, „'Ohne Concurrentz'. Das Oberhofmarschallamt – Quellenfundus sächsischer Kulturgeschichte“; in: *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, hg. v. Claudia Schnitzer u. Petra Hölscher; Dresden, Verlag der Kunst, 2000, S. 30–37; Ausstellung: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 10.9.–3.12.2000.
- Miller 1994 *Dichter*
 Norbert Miller, „Der Dichter ein Landschaftsmaler“; in: *Goethe und die Kunst*, hg. v. Sabine Schulze; Stuttgart, Hatje Cantz, 1994, S. 379–407; Ausstellung: Frankfurt am Main, Schirn-Kunsthalle, 21.5.–7.8.1994.
- Minges 1998 *Sammlungswesen*
 Klaus Minges, *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*; Münster, LIT, 1998; Reihe: *Museen, Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3; Dissertation: Universität Freiburg, 1993.
- Möhlig 1993 *Düsseldorf*
 Kornelia Möhlig, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716) in Düsseldorf*; Köln, Rüdiger Köppe, 1993; Dissertation: Bonn, Rheinische Friedrichs-Wilhelms-Universität, 1992.
- Moiso-Diekamp 1987 *Pendant*
 Cornelia Moiso-Diekamp, *Das Pendant in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*; Frankfurt am Main/Bern/New York, Peter Lang, 1987; Reihe: *Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte*, Bd. 40; Dissertation: Köln, 1977.
- Monschau-Schmittmann 1993 *Hübner*
 Birgid Monschau-Schmittmann, *Julius Hübner (1806–1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik*; Münster/Hamburg, 1993.
- Montagu 1994 *Passions*
 Jennifer Montagu, *The expression of the passions. The origin and the influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*; New Haven/London, Yale University Press, 1994.
- Morgenstern 1798 *Raffael*
 Karl Morgenstern, „Rafaels Marie in der Gallerie zu Dresden“; in: *Der neue deutsche Merkur*, 1798, Bd. 3, S. 240–249 [Titelblatt: *Rafaels Marie in der Gallerie zu Dresden. Fragment aus dem Tagebuch eines Reisenden. Den 11. Jul. 1798*].
- Moritz 1973 [1788] *Signatur*
 Karl Philipp Moritz, *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, in: *Werke in zwei Bänden*, 2 Bde.; Berlin/Weimar, Aufbau, 1973, Bd. 1, S. 290–301; Reihe: *Bibliothek deutscher Klassiker* [Originalausgabe: Karl

- Philipp Moritz, *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, 1788].
- Morphet 2000 *Encounters*
Encounters. New art from old, hg. v. Richard Morphet; London, National Gallery, 2000; Ausstellung: London, National Gallery, 14.6.–17.9.2000.
- Mücke 2005 *Oper*
 Panja Mücke, „... man erzählt sich Wunderdinge von ihr'. Oper und repraesentatio maiestatis im 18. Jahrhundert“; in: *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, hg. v. Barbara Marx; Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005, S. 217–227.
- Münzberg 2005 *Stallbau*
 Esther Münzberg, „Repräsentationsräume und Sammlungstypologien. Die kurfürstlichen Gemächer im Stallbau“; in: *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, hg. v. Barbara Marx; Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005, S. 131–155.
- Münzberg 2007 *Stallbau*
 Esther Münzberg, „*Aula enim principis non equorum videbatur* – der neue Stall- und Harnischkammerbau in Dresden 1586“; in: *Scambio culturale con il nemico religioso. Italia e Sassonia attorno al 1600*, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer; Mailand, Silvana, 2007, S. 143–152; Tagung: Rom, Biblioteca Hertziana, 4.–5. 4. 2005; Reihe: *Studi della Bibliotheca Hertziana*, Bd. 2.
- Muller 1989 *Authenticity*
 Jeffrey M. Muller, *Measures of authenticity. The detection of copies in the early literature on connoisseurship*; Washington ?, 1989.
- Musée Central des Arts 1801 *Notice*
Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande galerie, et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, hg. v. Musée Central des Arts; Paris, Imprimerie des Sciences et Arts, 1801 [Titelblatt: *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII; et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 Messidor an IX. Prix, 1 franc. Le produit du livret est consacré aux dépenses de l'établissement. De Imprimerie des Sciences et Arts, rue Ventadour, no. 474*].
- Mussini 1995 *Correggio*
Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento, hg. v. Massimo Mussini; Mailand, Federico Motta, 1995.
- Natale 1993 *Expertises*
 Mauro Natale, „Tecniche del conoscitore e strumenti della promozione: le 'expertises' „; in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del convegno internazionale*, hg. v. Giacomo Agosti u. a., 3 Bde.; Bergamo, Pierluigi Lubrina, 1993, Bd. 1, S. 93–104; Tagung: Bergamo, 4.–7. Juni 1987.
- Neidhardt 1994 *Italienbeziehungen*
 Hans Joachim Neidhardt, „Italienbeziehungen in der Dresdner Malerei“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1994, Jg. 12, Nr. 40, S. 15–31.
- Neidhardt 2005 *Rembrandt*
 Uta Neidhardt, „Rembrandts Werke im augusteischen Dresden – Geschichte ihrer Erwerbung und Rezeption“; in: *Dresden Spiegel der Welt. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Japan*, hg. v. Cordula Bischoff u. Naoki Sato; Tokyo, Nihon

- Keizai Shinbun, 2005, S. 68–75; Ausstellung: Tokyo, The National Museum of Western Art, 2005.
- Neidhardt 2005 *Rembrandtwerke*
 Uta Neidhardt, „Rembrandts Werke im augsteischen Dresden – Geschichte ihrer Erwerbung und Rezeption“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2005, Jg. 49, S. 241–249.
- Neidhardt u. Giebe 2004 *Vermeer*
Johannes Vermeer. Bei der Kupplerin. Kabinettausstellung anlässlich der Restaurierung des Gemäldes, hg. v. Uta Neidhardt u. Marlies Giebe; Dresden, Michael Sandstein, 2004; Ausstellung: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 3.12.2004–27.2.2005.
- Nerdinger u. Oechslin 2003 *Semper*
Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft, hg. v. Winfried Nerdinger u. Werner Oechslin; München/Berlin/London/New York, Prestel/gta, 2003; Ausstellung: München, Architekturmuseum der Technischen Universität/Zürich, Museum für Gestaltung, 4.6.–31.8.2003/1.11.2003–25.1.2004.
- Niehr 1997 *Fiorillo*
 Klaus Niehr, „Ästhetische Norm und nationale Identität. Fiorillo und die Kunst des Hochmittelalters in Deutschland“; in: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hg. v. Antje Middeldorf Kosegarten; Göttingen, Wallstein, 1997, S. 292–305; Tagung: Göttingen, Universität Göttingen, 11.–13.11.1994.
- North 2006 *Auctions*
 Michael North, „Auctions and the emergence of an art market in eighteenth-century Germany“; in: *Mapping Markets for paintings in Europe 1450–1750*, hg. v. Neil De Marchi u. Hans H. Van Miegroet; Turnhout, Brepols, 2006, S. 285–304; Reihe: *Studies in European urban history 1100–1800*, Bd. 6.
- Nugent 2006 *Ideology*
 Jeanne Anne Nugent, „Overcoming ideology. Gerhard Richter in Dresden. The early years“; in: *From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter. German Paintings from Dresden*, hg. v. Jon L. Seydl u. Anna Greve; Los Angeles, Getty Publications, 2006, S. 79–94; Ausstellung: Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006.
- Oelsner 1995 *Neumarkt*
 Norbert Oelsner, „Das Wiederaufbauggebiet Dresdner Neumarkt im Mittelalter und in der frühen Neuzeit“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1995, Jg. 13, Nr. 44, S. 5–11.
- Oertel 1961 *Altenburg*
 Robert Oertel, *Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im Staatlichen Lindenau-Museum. Mit 25 farbigen und 206 einfarbigen Abbildungen*; Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1961.
- Oesterreich 1752 *Dessins*
 Matthias Oesterreich, *Recueil de quelques desseins de plusieurs habiles maîtres tirés du cabinet de s. e. ms.^{gr} le prem. ministre comte de Brühl*; Dresden, Georg Konrad Walther, 1752 [Titelblatt: *Recueil de quelques desseins de plusieurs habiles maîtres tirés du cabinet de s. e. ms.^{gr} le prem. ministre comte de Brühl. Gravés par Matthieu Oesterreich à Dresde. Chez George Conrad Walther, libraire du roi. 1752*].

Oesterreich 1754 *Inventarium*

Matthias Oesterreich, *Inventarium von der königlichen Bildergalerie zu Dresden, gefertigt Mens: Julij & August: 1754*, 1754; Handschrift: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, 359.

Oesterreich 1761 *Beschreibung*

Matthias Oesterreich, *Beschreibung derjenigen Sammlung verschiedener Original-Gemähle von italienischen, holländischen, französischen und deutschen Meistern, welche das Cabinet ausmachen von*; Berlin, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1761 [Titelblatt: *Beschreibung derjenigen Sammlung verschiedener Original-Gemähle von italienischen, holländischen, französischen und deutschen Meistern, welche das Cabinet ausmachen von* [handschriftlich:] Johann Georg Eimbke. Berlin, gedruckt bey Fr. Wilh. Birnstiel, königl. priv. Buchdrucker. 1761].

Oesterreich 1766 [1750] *Raccolta*

Matthias Oesterreich, *Raccolta die XXIV caricature diseguate colla penna dal celebre cavalier Ghezzi, conservati nel gabinetto di sua maestà il ré di Polonia.*, 2. Aufl.; Dresden, 1766 [Erstausgabe: Dresden, 1750].

Oesterreich 1990 [1773] *Sanssouci*

Matthias Oesterreich, *Beschreibung der Gemälde in Sanssouci*, hg. v. Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci; Potsdam, Kartographischer Dienst, 1990 [Nachdruck von: Matthias Oesterreich, *Matthias Oesterreichs, Inspectors der grossen Königlichen Bilder-Gallerie zu Sans-Souci, Beschreibung der Gemähle, Antiquitäten, und anderer kostbarer und merkwürdiger Sachen, so in denen beyden Schlössern von Sans-Souci, wie auch in dem Schlosse zu Potsdam und Charlottenburg enthalten sind*; Berlin, Jacob Decker, 1773].

Orlandi 1733 [1704] *Abecedario*

Pellegrino Antonio Orlandi, *L'abecedario pittorico*, 5. Aufl.; Neapel, Nicolo e Vincenzo Rispoli, 1733 [Erstausgabe: Bologna, Costantino Pisarri, 1704] [Titelblatt: *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato corretto ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura; ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori; all'ill.^{mo} sig. il signor cavaliere d. Francesco Solimena. In Napoli MDCCXXXIII*].

Orlandi 1753 [1704] *Abecedario*

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura*, hg. v. Pietro Maria Guarienti, 6. Aufl.; Venedig, Giambattista Pasquali, 1753 [Erstausgabe: Bologna, Pisarri, 1704] [Titelblatt: *Abecedario pittorico del m. r. p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico clementino, ed ispettore della regia galleria di s. m. Federico Augusto III. re di Polonia, ed elettore di Sassonia. In Venezia appresso Giambatista Pasquali. MDCCLIII. Con licenza de' superiori, e privilegio*].

Ormrod 1998 *Market*

David Ormrod, „The origins of the London art market, 1660–1730“; in: *Art markets in Europol, 1400–1800*, hg. v. Michael North u. David Ormrod; Aldershot/Brookfield/Singapur/Sydney, Ashgate, 1998, S. 167–186; Tagung: Greifswald, Ernst-Moritz-Arndt-Universität, 5.1997.

Ormrod 2002 *London*

David Ormrod, „Dealers, collectors and connoisseurship in seventeenth & eighteenth-

- century London 1660–1760“; in: *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, hg. v. Michael North; Berlin, Berlin Verlag Arno Spitz, 2002, S. 15–23; Tagung: Universität Greifswald, 17.–18.11.2000; Reihe: *Aufklärung und Europa*, Bd. 8.
- Osterkamp 1986 *Apostelzyklus*
Ernst Osterkamp, „Bedeutende Falten. Goethes Winckelmann-Rezeption am Beispiel seiner Beschreibung von Marcantonio Raimondis Apostelzyklus“; in: *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*, hg. v. Thomas W. Gaehtgens; Hamburg, Felix Meiner, 1986, S. 265–288; Reihe: *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*, Bd. 7.
- Osterkamp 1991 *Buchstabenstile*
Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenstile. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*; Stuttgart, J. B. Metzler, 1991; Reihe: *Germanistische Abhandlungen*, Bd. 70.
- Osterkamp 2000 *Raffaelforschung*
Ernst Osterkamp, „Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant“; in: *Studi germanici*, 2000, Jg. 2001, Bd. 38, S. 403–426.
- Paleotti 1582 *Discorso*
Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*; Bologna, Alessandro Benacci, 1582 [Titelblatt: *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri. Dove si scuoprano varij abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo. Raccolto & posto insieme ad utile delle anime per commissione di monsignore illustrissimo & reverendissimo cardinal Paleotti vescovo di Bologna. Al popolo della città & diocese sua*].
- Pallavicini 1744 *Opere*
Stefano Benedetto Pallavicini, *Opere*, hg. v. Francesco Algarotti; Venedig, Giambattista Pasquali, 1744 [Titelblatt: *Delle opere del signor Stefano Pallavicini tomo primo. Venezia, MDCCXLIV. Presso Giambattista Pasquali. Con licenza de' superiori, e privilegio*].
- Pallucchini 1981 *Seicento*
La pittura veneziana del Seicento, hg. v. Rodolfo Pallucchini, 2 Bde.; Mailand, Alfieri, 1981.
- Pamplona 1988 [1954–1959] *Dicionário*
Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal, hg. v. Fernando de Pamplona, 5 Bde., 2. Aufl.; Porto, Livraria Civilização, 1988 [Erstausgabe: Lissabon, Oficina gráfica, 1954–1959].
- Parnigotto 1994–1995 *Sammlergeschmack*
Stefania Parnigotto, *Venedig und das 'augusteische' Dresden: Tendenzen des Sammlergeschmacks an der Elbe 1600–1756*, Typoskript, 1994–1995; Dissertation: Venedig, Università degli studi di Venezia, Ca' Foscari, Facoltà di lingue e letterature straniere, 1994–1995.
- Parthey 1871 *Jugenderinnerungen*
Gustav Parthey, *Jugenderinnerungen. Handschrift für Freunde*, 2 Bde.; Berlin, Schade, 1871.
- Penndorf 1998 *Lindenau*
Jutta Penndorf, *'Der Jugend zur Belehrung, dem Alter zur Erholung.'* Bernhard August von Lindenau und seine Kunstsammlungen; Altenburg, Lindenau-Museum, 1998.

- Penzel 2007 *Betrachter*
Joachim Penzel, *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*; Berlin, Lit, 2007; Reihe: *Politica et ars. Interdisziplinäre Studien zur politischen Ideen- und Kulturgeschichte*, Bd. 13; Dissertation: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2005.
- Pereira u. Pereira 1989 *Dicionário*
Dicionário da arte barroca em Portugal, hg. v. José Fernandes Pereira u. Paulo Pereira; Lissabon, Presença, 1989.
- Perini 1991 *Copie*
Giovanna Perini, „Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il ‘parere’ di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia“; in: *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 1991, Bd. 28–29, S. 169–208.
- Perini 1993 *Hugford*
Giovanna Perini, „Dresden and the Italian market in the eighteenth century. Ignazio Hugford and Giovanni Ludovico Bianconi“; in: *The Burlington magazine*, 1993, Bd. 135, S. 550–559.
- Perini 1998 *Bianconi*
Giovanna Perini, „Giovanni Ludovico Bianconi: un bolognese in Germania“; in: *Giovanni Ludovico Bianconi. Scritti tedeschi*, hg. v. Giovanna Perini; Bologna, Minerva, 1998, S. 7–140.
- Perry u. a. 1999 *Academies*
Academies, museums and canons of art, hg. v. Gill Perry u. a.; New Haven/London, Yale University Press, 1999.
- Pfotenhauer 1995 *Beschreibungskunst*
Helmut Pfotenhauer, „Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte“; in: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer; München, Fink, 1995, S. 313–330.
- Pfotenhauer u. a. 1995 *Frühklassizismus*
Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. v. Helmut Pfotenhauer u. a.; Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1995; Reihe: *Bibliothek der Kunstliteratur*, Bd. 2.
- Piles 1699 *Coloris*
Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*; Paris, Nicolas Langlois, 1699 [Titelblatt: *Dialogue sur le coloris. À Paris, chez Nicolas Langlois, rue Saint Jacques, à la Victoire. M. DC. XCIX. Avec le privilège du roi*].
- Plagemann 1967 *Kunstmuseum*
Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790 bis 1870*; München, 1967.
- Plax 2000 *Watteau*
Julie Anne Plax, *Watteau and the cultural politics of eighteenth-century France*; Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Plinius 1975–1994 *Naturkunde*
Plinius (Gaius Plinius Secundus), *Naturkunde*, hg. v. Roderich König u. Gerhard Winkler, 37 Bde.; München, Artemis & Winkler, 1975–1994.
- Poirier 1988
Maurice Poirier, „The disegno-colore controversy reconsidered“; in: *Explorations in Renaissance culture*, 1988, Jg. 1987, Bd. 13, S. 52–86.

- Poirier 1991 *Disegno*
Maurice George Poirier, *Studies on the concepts of disegno, invenzione and colore in sixteenth and seventeenth century Italian art and theory*; Ann Arbor, University Microfilms International, 1991; Dissertation: New York University, 1976.
- Pollock 1999 *Canon*
Griselda Pollock, *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories*; London/New York, Routledge, 1999; Reihe: *Re visions: critical studies in the history and theory of art*.
- Posse 1913–1942 *Nachlass*
Hans Posse, *Nachlass*, 1913–1942; Manuskript: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Archiv.
- Posse 1929 *Dresden*
Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde herausgegeben im Auftrage des Ministeriums für Volksbildung. Erste Abteilung. Die romanischen Länder. Italien/Spanien/Frankreich und Russland, hg. v. Hans Posse; Dresden, Wilhelm und Bertha von Baensch Stiftung, 1929.
- Posse 1931 *Algarotti*
Hans Posse, „Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdner Gemäldegalerie 1743–1747“; in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1931, Bd. 52 (Beiheft), S. 1–73.
- Pozzo 1718 *Aggiunta*
Francesco Bartolomeo dal Pozzo, *Aggiunta alle vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*; Verona, Pierantonio Berno, 1718 [Titelblatt: *Aggiunta alle vite de' pittori, degli scultori et veronesi del signor Fr. Bartolomeo co: dal Pozzo commendatore, e baglio di Napoli. In Verona, MDCCXVIII. Nella nuova stamp. di Pierantonio Berno, librajo in Contrà de' Leoni, con licenza de' superiori*].
- Prinz 1977 *Galerie*
Wolfram Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*; Berlin, Gebrüder Mann, 1977.
- Proß 2000 *Evolution*
Wolfgang Proß, „Die Idee der Evolution im 18. Jahrhundert und die Stellung des Menschen in der Natur bei Goethe und Herder“; in: *Goethes Beitrag zur Erneuerung der Naturwissenschaften. Das Buch zur gleichnamigen Ringvorlesung an der Universität Bern zum 250. Geburtsjahr Goethes*, hg. v. Peter Heusser; Bern/Stuttgart/Wien, Paul Haupt, 2000, S. 271–312.
- Puhlmann 1996–1997 *Bildteppiche*
Helga Puhlmann, „‘Nicht ohne Anmuth und selbst in der Erfindung lobenswerth’. Die Dresdner Bildteppiche nach Kartons von Raffael und ihre Bordüren“; in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1996–1997, Bd. 26, S. 55–68.
- Putscher 1955
Marielene Putscher, *Raphael's Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*; Tübingen, Hopfer, 1955.
- Puttfarken 1991 *Disegno*
Thomas Puttfarken, „The dispute about ‘Disegno’ and ‘Colorito’ in Venice. Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian.“; in: *Kunst und Kunsttheorie*, hg. v. Peter Ganz u. Martin Gosebruch; Wiesbaden, Harrassowitz, 1991, S. 75–99; Reihe: *Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 48.

- Quandt 1811 *Annaberg*
Johann Gottlob von Quandt, „Kunstschätze in der Kirche zu Annaberg im sächsischen Erzgebirge“; in: *Zeitung für die elegante Welt*, 1811, Bd. 11, Nr. 200, S. 1593–1598.
- Quandt 1815 *Beschreibung*
Johann Gottlob von Quandt, „Über altdeutsche Kunst, in Beziehung auf die in Leipzig aufgefundenen altdeutschen Gemälde, nebst einer Beschreibung derselben“; in: *Zeitung für die elegante Welt*, 1815, Nr. 124, S. 990–991.
- Quandt 1819 *Streifereien*
Johann Gottlob von Quandt, *Streifereien im Gebiete der Kunst auf einer Reise von Leipzig nach Italien im Jahr 1813. Drei Theile*; Leipzig, F. A. Brockhaus, 1819.
- Quandt 1824 *Verzeichnis*
Johann Gottlob von Quandt, *Verzeichniss von Gemälden und andern Kunstgegenständen im Hause des J. G. v. Quandt zu Dresden*; Dresden, Christian Lebrecht Fürchtegott Ramming, 1824.
- Quandt 1826 *Kunstakademien*
Johann Gottlob von Quandt, „Vorschläge zur Verbesserung deutscher Kunst-Akademien und dabei zu berichtende Schwierigkeiten“; in: *Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkungen mit andern zeichnenden Künsten. Mit zwei Beilagen*, hg. v. Johann Gottlob von Quandt; Leipzig, F. A. Brockhaus, 1826, S. 261–291.
- Quandt 1826 *Kupferstecherkunst*
Johann Gottlob von Quandt, *Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkungen mit andern zeichnenden Künsten. Mit zwei Beilagen*; Leipzig, F. A. Brockhaus, 1826; Netzseite: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/quandt1826>.
- Quandt 1828 *Autobiografie*
Johann Gottlob von Quandt, „Autobiografie“; in: *Berliner Kunstblatt*, 1828, Nr. 5, S. 135–138.
- Quandt 1830–1833 *Lanzi*
Johann Gottlob von Quandt, „Über Lanzi’s Kunstansicht“; in: Luigi Lanzi, *Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, hg. v. Adolph Wagner u. Johann Gottlob von Quandt, 3 Bde.; Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1830–1833, Bd. 1, S. XXVI–XXXVI.
- Quandt 1830–1833 *Rückblick*
Johann Gottlob von Quandt, „I. Rückblick“; in: Luigi Lanzi, *Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, hg. v. Adolph Wagner u. Johann Gottlob von Quandt, 3 Bde.; Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1830–1833, Bd. 3, S. 337–348.
- Quandt 1831 *Grundstein*
Johann Gottlob von Quandt, *Bei Legung des Grundsteines auf Schönhöhe bei ohnweit Dittersbach*; ohne Ort, ?, 1831.
- Quandt 1831 *Vorzeit*
Johann Gottlob von Quandt, *Hinweisungen auf Kunstwerke aus der Vorzeit. Den Alterthumsfreunden in Sachsen gewidmet*; Dresden, Walther, 1831.
- Quandt 1833 *Einweihung*
Johann Gottlob von Quandt, *Bei Einweihung der Burg auf Schönhöhe unweit Dittersbach*; ohne Ort, ?, 1833.

- Quandt 1834 *Museum*
Johann Gottlob von Quandt, *Das historische Museum in Dresden. Andeutungen für Beschauer des historischen Museums*; Dresden, Walther, 1834.
- Quandt 1839 *Wohlgemut*
Die Gemälde des Michel Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau. Im Auftrage des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins, hg. v. Johann Gottlob von Quandt; Dresden/Leipzig, Rudolph Weigel, 1839.
- Quandt 1842 *Zustand*
Johann Gottlob von Quandt, *Über den Zustand der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Für wahre Freunde der Kunst, nebst Belegen und erläuternden Anmerkungen*; Leipzig, Weigel, 1842.
- Quandt 1844 *Vorträge*
Johann Gottlob von Quandt, *Vorträge über Ästhetik für bildende Künstler in der Könighchen Academie für bildende Künste zu Dresden gehalten*; Leipzig, C. L. Hirschfeld, 1844; Netzseite: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/quandt1844>.
- Quandt 1846 *Namenangabe*
Johann Gottlob von Quandt, „Über die bei der königl. Gemäldegalerie zu Dresden eingeführte Namenangabe“; in: *Kunstblatt*, 19. 12. 1846, Nr. 9, S. 33–36.
- Quandt 1856 *Gemäldesäle*
Johann Gottlob von Quandt, *Der Begleiter durch die Gemälde-Säle des könighchen Museums zu Dresden. Mit Titelkupfer und Grundriss*; Dresden, C. C. Meinhold, 1856.
- Quandt 2002 *Schönhöhe*
Johann Gottlob von Quandt, „Rede bei der Legung des Grundsteins auf Schönhöhe unweit Dittersbach am 12. September 1831“; in: *Johann Gottlob von Quandt. Goetheverehrer und Förderer der Künste 1787–1859*, hg. v. Helga Luzenz; Dittersbach, Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der Künste e. V., 2002, S. 66–69.
- Quandt u. Schulz 1848 *Altenburg*
Johann Gottlob von Quandt u. Heinrich Wilhelm Schulz, *Beschreibung der im neuen Mittelgebäude des Pohlhofs befindlichen Kunst-Gegenstände durch die Herren v. Quandt und Hofrath Schulz mit einem Vorwort des Sammlers. Nebst einer Ansicht und Grundriss des neuen Gebäudes*, hg. v. Bernhard August von Lindenau; Altenburg, Hofbuchdruckerei, 1848.
- Quieto 1990 *João V*
Pier Paolo Quieto, *D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do séc. XVIII*; Lissabon, ELO, 1990.
- Racknitz 1789 *Schachspieler*
Joseph Friedrich von Racknitz, *Über den Schachspieler des Herrn von Kempelen und dessen Nachbildung*; Leipzig/Dresden, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1789 [Titelblatt: *Ueber den Schachspieler des Herrn von Kempelen und dessen Nachbildung. Mit sieben Kupferstafeln. Leipzig und Dresden, verlegt Joh. Gottl. Immanuel Breitkopf 1789*].
- Racknitz 1811 *Skizze*
Joseph Friedrich zu Racknitz, *Skizze einer Geschichte der Künste besonders der Malerei in Sachsen*; Dresden, Walther, 1811.
- Rackwitz 1811 *Versuche*
Joseph Friedrich von Rackwitz (Joseph Friedrich zu Racknitz), *Versuche zur*

- Beurtheilung einiger Gemähldes der kgl. sächs. Gemählde-sammlung und deren Meister*; Dresden, Carl Christian Meinhold, 1811.
- Raczyński 1846 *Portugal*
 Atanazy Raczyński, *Les arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documens*; Paris, Jules Renouard, 1846.
- Raczyński 1847 *Dictionnaire*
 Atanazy Raczyński, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre: Les arts en Portugal, lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnée de documens*; Paris, Jules Renouard, 1847.
- Ratti 1781 *Correggio*
 Carlo Giuseppe Ratti, *Notizie storiche sincere intorno alla vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio*; Finale, Giacomo de' Rossi, 1781 [Titelblatt: *Notizie storiche sincere intorno alla vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio scritta da Carlo Giuseppe Ratti. Finale 1781. Nella stamperia di Y con permissione*].
- Recht 2004 *Moritz*
 Roland Recht, „Les enjeux théoriques de la description au début de la Kunstgeschichte. Karl Philipp Moritz, critique de Winckelmann“; in: *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, hg. v. Pascal Griener u. Kornelia Imesch; Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2004, S. 21–44; Tagung: Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 6.–7. 6. 2001; Reihe: *outlines*, Bd. 2.
- Rehberg 2005 *Dresden*
 Karl-Siegbert Rehberg, „Dresden als Raum des Imaginären. ‘Eigengeschichte’ und Mythenbildung als Quelle städtischer Identitätskonstruktion“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 2005, Jg. 23, Nr. 84, S. 88–99.
- Reimer 1761 *Cranach*
 Carl Eberhard Reimer, *Historisch-critische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Mahlers, Lucas Cranach*; Hamburg/Leipzig, Grund/Holle, 1761 [Titelblatt: *Historisch-critische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Mahlers, Lucas Cranach. Hamburg und Leipzig, bey Grunds Witwe und Holle, 1761*].
- Ribeiro 1902 *Misericórdia*
 Victor Ribeiro, *A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (subsídios para a sua historia) 1498–1898. Instituição, vida historica, estado presente e seu futuro. Commemoração do IV centenario da instituição da Misericórdia*; Lissabon, Academia Real das Sciencias, 1902.
- Richardson u. Richardson Junior 1722 *Account*
 Jonathan Richardson u. Jonathan Richardson Junior, *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy, etc. with remarks*; London, Knapton, 1722 [Titelblatt: *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy, etc. with remarks. By Mr. Richardson Sen. and Jun. London: printed for J. Knapton at the Crown in St. Paul's Church-Yard. 1722*].
- Richardson u. Richardson Junior 1728 *Traité*
 Jonathan Richardson u. Jonathan Richardson Junior, *Traité de la peinture, et de la sculpture*, 3 Bde.; Amsterdam, Herman Uytwerf, 1728 [Titelblatt: *Traité de la pein-*

ture, et de la sculpture. Mr. Richardson, père & fils: divisé en trois tomes. À Amsterdam, chez Herman Uytwerf. 1728].

Richter-Nickel 2006 *Handwerk*

Sieglinde Richter-Nickel, „Handwerk, Manufaktur und Handel“; in: *Geschichte der Stadt Dresden*, hg. v. Reiner Gross u. Uwe John; Stuttgart, Theiss, 2006, Bd. 2, S. 69–103.

Ridolfi 1648 *Maraviglie*

Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte overo le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*; Venedig, Sgava, 1648.

Riedel 1801 *Verzeichnis*

Johann Anton Riedel, *Verzeichniss der Gemälde, welche in der churfürstl. Gallerie zu Dresden befindlich sind*; Dresden, k. V., 1801.

Riedel 1806 *Beschreibung*

Johann Anton Riedel, *Beschreibung der churfürstlichen Gemaelde-Galerie in Dresden mit Anmerkungen und einem alphabetischen Künstlerverzeichnis*; Dresden, Walther, 1806.

Riedel 1807 *Description*

Johann Anton Riedel, *Description de la galerie de tableaux de sa maj. le roi de Saxe etc. à Dresde*; Dresden, Georg Friedrich Walther, 1807.

Riedel 1809 *Verzeichnis*

Johann Anton Riedel, *Verzeichniss der Königlich Sächsischen Bildergalerie, zu Dresden, neu gefertigt und vollendet im Jahre 1809*, 1809; Handschrift: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Riedel 1812 *Gemäldegalerie*

Johann Anton Riedel, *Die koenigl. saechs. Gemaelde-Galerie in Dresden. Neue durchaus verbesserte Auflage*; Dresden, Walther, 1812.

Riedel 1815 *Gemäldegalerie*

Johann Anton Riedel, *Die koenigl. saechs. Gemaelde-Galerie in Dresden. Neue durchaus verbesserte Auflage*; Dresden, Walther, 1815.

Riedel u. Wenzel 1765 *Catalogue*

Johann Anton Riedel u. Christian Friedrich Wenzel, *Catalogue des tableaux de la Galerie électorale a Dresde*; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1765 [Titelblatt: *Catalogue des tableaux de la Galerie Electorale a Dresde. À Dresde 1765. De l'imprimerie de Chrétien Henri Hagenmüller*].

Riedel u. Wenzel 1771 *Verzeichnis*

Johann Anton Riedel u. Christian Friedrich Wenzel, *Verzeichniss der Gemälde in der Churfürstl. Gallerie in Dressden*; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1771 [Titelblatt: *Verzeichniss der Gemälde in der Churfürstl. Gallerie in Dressden. Leipzig, bey Engelhart Benjamin Schickert. 1771*].

Riedel u. Wenzel 1807 *Catalogue*

Description de la galerie des tableaux de sa maj. le roi de Saxe etc. à Dresde, hg. v. Johann Anton Riedel u. Christian Friedrich Wenzel; Dresden, George Friedrich Walther, 1807 [Titelblatt: *Description de la galerie des tableaux de sa maj. le roi de Saxe etc. à Dresde. Dresde, 1807. Chez George Frédéric Walther libraire de la cour*].

Riesner 1956 *Gemälde*

Dresdner Gemälde – durch Freundeshand gerettet. Sondernummer der 'Dresdner Vorschau', hg. v. Hans Riesner; Meissen, Meissner Druckhaus, 1956.

Rittershausen 1785–1786 *Betrachtungen*

Joseph Sebastian von Rittershausen, *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergalerie zu Wien*; Bregenz, Typografische Gesellschaft, 1785–1786 [Titelblatt: *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergalerie zu Wien. Bregenz, gedruckt bey der typographischen Gesellschaft 1785*].

Rizzi 1995 *Bellotto*

Alberto Rizzi, *Bernardo Bellotto. Dresda, Vienna, Monaco (1747–1766)*; Venedig, Canal e Stamperia, 1995.

Rocca u. Borghini 1995 *Giovanni V*

Giovanni V di Portogallo (1707–1750) e la cultura romana del suo tempo, hg. v. Sandra Vasco Rocca u. Gabriele Borghini; Rom, Àrgos, 1995; Ausstellung: Rom, 1990–1991.

Roethlisberger 1958 *Pendants*

Marcel Roethlisberger, „Les pendants dans l'oeuvre de Claude Lorrain“; in: *Gazette des beaux-arts*, 1958, Bd. 51, S. 215–227.

Roettgen 2003 *Venedig*

Steffi Roettgen, „Venedig oder Rom – disegno e colore. Ein Topos der Kunstkritik und seine Folgen“; in: *Zeitenblicke*, 10. 12. 2003, Bd. 2, Nr. 3.

Rohr 1989 [1733] *Einleitung*

Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren*, hg. v. Monika Schlechte; Leipzig, Edition Leipzig, 1989 [Nachdruck von: Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren*; Berlin, Johann Andreas Rüdiger, 1733] [Titelblatt: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren, die in vier besondern Theilen die meisten Ceremoniel-Handlungen, so die europäischen Puissancen überhaupt, und die teutschen Landes-Fürsten Insonderheit, so wohl in ihren Häusern, in Ansehung ihrer selbst, ihrer Familie und Bedienten, als auch gegen ihre Mit-Regenten, und gegen ihre Unterthanen bey Krieges- und Friedens-Zeiten zu beobachten pflegen, nebst den mancherley Arten der Divertissemens vorträgt, sie so viel als möglich in allgemeine Regeln und Lehr-Sätze einschliesst, und hin und wieder mit einigen historischen Anmerckungen aus dem alten und neuen Geschichten erläutert, ausgearbeitet von Julio Bernhard von Rohr. Neue Auflage. Berlin, bey Joh. Andreas Rüdiger, 1733*].

Rohr 1990 [1728] *Einleitung*

Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, hg. v. Gotthardt Frühsorge; Leipzig, Edition Leipzig, 1990 [Nachdruck von: Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*; Berlin, Johann Andreas Rüdiger, 1728] [Titelblatt: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen welche die allgemeinen Regeln, die bey der Mode, den Titulaturen, dem Range, den Complimens, den Geberden, und bey Höfen überhaupt, als auch bey den geistl. Handlungen, in der Conversation, bey der Correspondenz, bey Visiten, Assembleen, Spielen, Umgang mit Dames, Gastereyen, Divertissemens, Ausmeublrung der Zimmer, Kleidung, Equipage u. s. w. Insonderheit dem Wohlstand nach von einem jungen teutschen Cavalier in Obacht zu nehmen, vorträgt, einige Fehler entdeckt und verbessert, und sie hin und wieder mit einigen*

- moralischen und historischen Anmerkungen begleitet, abgefast von Julio Bernhard von Rohr. Berlin, bey Johann Andreas Rüdiger, 1728].*
- Romberg 1847 *Museum*
J. A. Romberg, *Das neue Museum in Dresden und seine Widersacher*; Leipzig, Romberg, 1847.
- Rosenberg 1995 *Ekphrasis*
Raphael Rosenberg, „Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt“; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1995, Bd. 58, Nr. 3, S. 297–318.
- Roth u. a. 2004 *Richter*
Gerhard Richter im Albertinum Dresden, hg. v. Martin Roth u. a.; Köln, Walther König, 2004; Ausstellung: Dresden, Galerie Neue Meister, 2004.
- Roversi 1969 *Traffickanti*
Giancarlo Roversi, „I trafficanti d’arte bolognesi del secolo XVIII e la vendita della Madonna sistina di Raffaello“; in: *Culta Bononia. Rivista di studi bolognesi*, 1969, Bd. 1, S. 65–98.
- Rudloff-Hille 1956 *Galerie*
Gertrud Rudloff-Hille, *Die Dresdner Galerie Alte Meister*; Berlin, Henschel, 1956.
- Rudloff-Hille 1959 *Italiener*
Gertrud Rudloff-Hille, *Die Italiener der Frührenaissance in der Dresdener Galerie*; Dresden, Verlag der Kunst, 1959; Reihe: *Schriftenreihe der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*.
- Rudloff-Hille 1972–1975 *Goethe*
Gertrud Rudloff-Hille, „Goethe und die Dresdner Galerie“; in: *Beiträge und Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1972–1975, S. 37–64.
- Rückert 1998 *Fröhlich*
Rainer Rückert, *Der Hofnarr Joseph Fröhlich. 1694–1757. Taschenspieler und Spassmacher am Hofe Augusts des Starken*; Offenbach, Volker Huber, 1998.
- Ruggeri 1995 *Polazzo*
Ugo Ruggeri, „Francesco Polazzo tra Bergamo e Venezia“; in: *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, hg. v. Gianni Carlo Sciolla u. Valerio Terraroli; Bergamo, Bolis, 1995, S. 251–256; Tagung: Pavia, 9.1994.
- Runge 1840–1841 *Schriften*
Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, hg. v. Daniel Runge, 2 Bde.; Hamburg, Perthes, 1840–1841.
- Saldanha 1994 *João V*
Joanni V magnifico. A pintura em Portugal ao tempo de d. João V, 1706–1750, hg. v. Nuno Saldanha; Lissabon, Tranquilidade, 1994; Ausstellung: Lissabon, 12.1994.
- Saldanha 1995 *Artistas*
Nuno Saldanha, *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII. Estudos de iconografia, prática e teoria artística*; Lissabon, Livros Horizonte, 1995.
- Salvadori 1974 *Gabburri*
Fabia Borroni Salvadori, „Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei“; in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, 1974, Ser. 3, Bd. 4.4, S. 1503–1564.

Sani 1988 *Carriera*

Bernardina Sani, *Rosalba Carriera*; Turin, Umberto Allemandi, 1988; Reihe: *Archivi di arte antica*.

Savoy 2006 *Tempel*

Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, hg. v. Bénédicte Savoy; Mainz, Philipp von Zabern, 2006.

Scannelli 1657 *Microcosmo*

Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, 2 Bde.; Cesena, Neri, 1657 [Titelblatt: *Il microcosmo della pittura, ovvero trattato diviso in due libri. Nel primo spettante alla theorica si discorre delle grandezze d'essa pittura, delle parti principali, de' veri primi, e più degni maestri, e delle trè maggiori scuole de' moderni, dandosi parimente a conoscere con autoreuoli ragioni varie mancanze de' gli scrittori della professione. Nel secondo, che in ordine al primo dimostra la pratica, s'additano l'opere diverse più famose, ed eccellenti, le quali hora vivono alla vista de' virtuosi, come ornamento particolare dell'Italia. Di Francesco Scannelli da Forlì. All'altezza serenissima di Francesco I. d'Este duca di Modana. In Cesena, per il Neri. M DC LVII. Con licenza de' superiori*].

Scaramuccia 1965 [1674] *Finezze*

Luigi Pellegrino Scaramuccia, *Le finzze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, hg. v. Guido Giubbini; Mailand, Labor, 1965; Reihe: *Gli storici della letteratura artistica italiana*, Bd. 16 [Nachdruck von: Luigi Pellegrino Scaramuccia, *Le finzze de' pennelli italiani*; Pavia, Giovanni Andrea Magri, 1674] [Titelblatt: *Le finzze de' pennelli italiani ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino con una curiosa, ed' attentissima osservatione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto à chi desidera rendersi perfetto nella teorica, e pratica della nobil' arte della pittura. Opera di Luigi Scaramuccia perugino pittore. Con alcune massime ò siano ricordi nel finde degni di riflessione. All'illustriss. ed' eccellentiss. sig. sig. e pat. colendiss. il signor Gerolamo Nicolo Botta Adorno conde di Silvano, e Castelletto, Val d'Orba, signore di Borgo, e della Fortezza della Pietra, barone di Caprarica, marchese des sac. rom. imp. e di Pallavicino, conte palatino &c. In Pavia, per Gio. Andrea Magri stampatore della città. Con licenza de' superiori, e privilegio*].

Schaeffer 1956 [1927] *Madonna*

Raffael Sixtinische Madonna als Erlebnis der Nachwelt, hg. v. Emil Schaeffer, 3. Aufl.; Dresden, Wolfgang Jess, 1956 [Erstausgabe: Dresden, Wolfgang Jess, 1927].

Schäfer 1860 *Gemäldegalerie*

Wilhelm Schäfer, *Die Königliche Gemälde-Galerie zu Dresden zur Erleichterung eingehender Studien in der Geschichte der Malerei und deren Kunstkritik allen Jüngern und Freunden der Kunst nach der Ordnung der Räume beschreibend und erläuternd vorgeführt und mit einem resumierenden Verzeichnisse der Maler begleitet*, 3 Bde.; Dresden, Klemm, 1860.

Scheller 1995 *Patrimoine*

Robert W. Scheller, „La notion de patrimoine artistique et la formation du musée au XVII^e siècle“; in: *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*, hg. v.

- Édouard Pommier; Paris, Klincksieck, 1995, S. 113–124; Tagung: Paris, Musée du Louvre, 3.–5.6.1993; Reihe: *Conférences et colloques*.
- Schelling 1869–1870 *Leben*
Friedrich Wilhelm von Schelling, *Aus Schellings Leben in Briefen*, hg. v. Gustav Leopold Plitt, 3 Bde.; Leipzig, Hirzel, 1869–1870.
- Scherer 1913 *Museen*
Valentin Scherer, *Deutsche Museen. Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen*; Jena, Eugen Diederichs, 1913.
- Schlagdenhauffen 1934 *Schlegel*
Alfred Schlagdenhauffen, *Frédéric Schlegel et son groupe. La doctrine de l'Athenaeum (1798–1800)*; Paris, Faculté des lettres à l'Université de Strasbourg, 1934; Dissertation: Université de Strasbourg, k. J.
- Schlechte 1992 *Tagebuch*
Das geheime politische Tagebuch des Kurprinzen Friedrich Christian 1751 bis 1757, hg. v. Horst Schlechte; Weimar, Hermann Böhlau, 1992; Reihe: *Schriftenreihe des Staatsarchivs Dresden*, Bd. 13.
- Schlegel-Schelling 1988 [1980] *Briefe*
Caroline Schlegel-Schelling, 'Lieber Freund, ich komme weit her schon an diesem frühen Morgen'. *Briefe*, hg. v. Sigrid Samm, 4. Aufl.; Darmstadt, Luchterhand, 1988 [Erstausgabe: Darmstadt, Luchterhand, 1980].
- Schlegel 1960 [1789] *Sprachen*
August Wilhelm Schlegel, „Die Sprachen. Ein Gespräch über Klopstocks grammatische Gespräche“; in: *Athenaeum 1798–1800*, hg. v. August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel; Stuttgart, J. G. Cotta, 1960, S. 3–69 [Nachdruck von: August Wilhelm Schlegel, „Die Sprachen. Ein Gespräch über Klopstocks grammatische Gespräche“; in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, 1789, Bd. 1, Nr. 1, S. 3–69].
- Schlegel 1960 [1799] *Zeichnungen*
August Wilhelm Schlegel, „Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss“; in: *Athenaeum 1798–1800*, hg. v. August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel; Stuttgart, J. G. Cotta, 1960, S. 193–246 [Nachdruck von: August Wilhelm Schlegel, „Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss“; in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, 1799, Bd. 2, Nr. 2, S. 193–246].
- Schlegel u. Schlegel 1960 [1799] *Gemälde*
August Wilhelm Schlegel u. Caroline Schlegel, „Die Gemählde. Gespräch“; in: *Athenaeum 1798–1800*, hg. v. August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel; Stuttgart, J. G. Cotta, 1960, S. 39–151 [Nachdruck von: August Wilhelm Schlegel u. Caroline Schlegel, „Die Gemählde. Gespräch“; in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, 1799, Bd. 2, Nr. 1, S. 39–151].
- Schlegel u. Schlegel 1996 [1799] *Gemälde*
August Wilhelm Schlegel u. Caroline Schlegel, „Die Gemählde. Ein Gespräch“; in: *Die Gemählde. Ein Gespräch*, hg. v. Lothar Müller; Amsterdam/Dresden, Verlag der Kunst, 1996, S. 9–124; Reihe: *Fundus-Bücher*, Bd. 143 [Originalausgabe: August Wilhelm Schlegel u. Caroline Schlegel, „Die Gemählde. Ein Gespräch von W.“; in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, 1799, Bd. 2, Nr. 1, S. 39–151].

- Schlegel u. a. 1960 [1789] *Fragmente*
August Wilhelm Schlegel u. a., „Fragmente“; in: *Athenaeum 1798–1800*, hg. v. August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel; Stuttgart, J. G. Cotta, 1960, S. 179–322 [Nachdruck von: August Wilhelm Schlegel u. a., „Fragmente“; in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, 1789, Bd. 1, Nr. 2, S. 179–322].
- Schlegel 1890 *Briefe*
Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hg. v. Oskar F. Walzel; Berlin, Speyer & Peters, 1890.
- Schlegel 1960 [1800] *Ideen*
Friedrich Schlegel, „Ideen“; in: *Athenaeum 1798–1800*, hg. v. August Wilhelm Schlegel u. Friedrich Schlegel; Stuttgart, J. G. Cotta, 1960, S. 4–33 [Nachdruck von: Friedrich Schlegel, „Ideen“; in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, 1800, Bd. 1, Nr. 2, S. 4–33].
- Schlegel 1963 [1803–1805] *Europa*
Europa. Eine Zeitschrift, hg. v. Friedrich Schlegel, neu hg. v. Ernst Behler; Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963 [Nachdruck von: *Europa. Eine Zeitschrift*, hg. v. Friedrich Schlegel; Europa. Eine Zeitschrift, 1803–1805].
- Schlegel 1995 [1984] *Gemälde*
Friedrich Schlegel, *Gemälde alter Meister*, hg. v. Hans Eichner u. Norma Lelless, 2. Aufl.; Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995; Reihe: *Bibliothek klassischer Texte* [Erstausgabe: Darmstadt, 1984].
- Schlegel 2001 *Descriptions*
Friedrich Schlegel, *Descriptions de tableaux*, hg. v. Bénédicte Savoy; Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001; Reihe: *Collection beaux-arts histoire*.
- Schmidt 1921 *Brühl*
O. Eduard Schmidt, *Minister Graf Brühl und Karl Heinrich von Heineken. Briefe und Akten, Charakteristiken und Darstellungen zur sächsischen Geschichte (1733–1763)*; Berlin, 1921.
- Schmidt 1990 *Dresden*
Königliches Dresden. Höfische Kunst im 18. Jahrhundert, hg. v. Werner Schmidt; München, Prestel, 1990; Ausstellung: München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 17.11.1990–3.3.1991.
- Schmidt u. Syndram 1997 *Krone*
Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union, hg. v. Werner Schmidt u. Dirk Syndram; Leipzig, Edition Leipzig, 1997; Ausstellung: Dresden, Schloss, 23.11.1997–8.3.1998.
- Schnackenburg 2000 *Wilhelm VIII.*
Bernhard Schnackenburg, „Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel, Gründer der Kasseler Gemäldegalerie“; in: *Kassel im 18. Jahrhundert. Residenz und Stadt*, hg. v. Heide Wunder, Christina Vanja u. Karl-Hermann Wegner; Kassel, Euregio, 2000, S. 71–87; Reihe: *Kasseler Studienbücher, Studia Casselana*, Bd. 1.
- Schnapper 2004 [1994] *Curieux*
Antoine Schnapper, *Curieux du grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, hg. v. Mickaël Szanto u. Sophie Mouquin, 2. Aufl.; Paris, Flammarion, 2004 [Erstausgabe: Paris, Flammarion, 1994].

Schnitzer 1999 *Maskeraden*

Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der frühen Neuzeit*; Tübingen, Niemeyer, 1999; Reihe: *Frühe Neuzeit, Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext*, Bd. 53; Dissertation: Universität Marburg, 1995.

Schnitzer u. Hölscher 2000 *Figur*

Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof, hg. v. Claudia Schnitzer u. Petra Hölscher; Dresden, Verlag der Kunst, 2000; Ausstellung: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 10.9.–3.12.2000.

Schöber 1769 *Dürer*

David Gottfried Schöber, *Albrecht Dürers Leben, Schriften u. Kunstwerke*; Leipzig/Schleiz, Johann Gottlieb Mauken, 1769 [Titelblatt: *Albrecht Dürers, eines der grössten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften u. Kunstwerke, aufs neue und viel vollständiger als von andern ehemals geschehen, beschrieben, von David Gottfried Schöber. Leipzig und Schleiz, bey Joh. Gottlieb Mauken gedruckt und verlegt. 1769*].

Scholze 1987 [1966] *Hubertusburg*

Eberhard Scholze, *Schloss Hubertusburg*, 2. Aufl.; Leipzig, E. A. Seemann, 1987; Reihe: *Baudenkmale*, Bd. 13 [Erstausgabe: Leipzig, E. A. Seemann, 1966].

Schramm 1744 *Reiselexikon*

Karl Christian Schramm, *Reiselexikon*; Leipzig, Johann Friedrich Gleditsch, 1744 [Titelblatt: *Neues europäisches historisches Reise-Lexicon, worinnen die merckwürdigsten Länder und Städte nach deren Lage, Alter, Benennung, Erbauung, Befestigung, Beschaffenheit, geist- und weltlichen Gebäuden, Gewerbe, Wahrzeichen und anderen Sehenswürdigkeiten, in alphabetischer Ordnung auf das Genaueste beschrieben werden, denen Reisenden und Liebhabern historischer Nachrichten zum Gebrauch verfasst, aus den neuesten Schrifften zusammen getragen, und mit einer Vorrede Herrn Martin Hassens, königl. pohn. und churfl. sächsischen Hofraths, wie auch der Sitten- und Staats-Wissenschaft Prof. publ. ordinarii auf der Universität Wittenberg, von der Klugheit zu reisen, versehen, von Carl Christian Schramm, hochfürstl. brandenburg-bayreuth-culmbachischen Hofrathe. Leipzig, bey Johann Friedrich Gleditschen, 1744*].

Schrapel 1997 *Fiorillo*

Claudia Schrapel, „Fiorillos Sicht der ‘altdeutschen’ Kunst ihre Interdependenzen mit der Kunst und der Kunstbetrachtung des frühen 19. Jahrhunderts“; in: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hg. v. Antje Middeldorf Kosegarten; Göttingen, Wallstein, 1997, S. 306–327; Tagung: Göttingen, Universität Göttingen, 11.–13.11.1994.

Schröter 1990 *Raffaelskult*

Elisabeth Schröter, „Raffaelskult und Raffaelforschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit“; in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 1990, Bd. 26, S. 303–399.

Schröter 1999 *Lukas*

Elisabeth Schröter, „Raffael und der Heilige Lukas. August Wilhelm Schlegels ‘Legende vom Heiligen Lukas’: Wirkung und Quellen – Kunstgeschichte und Poesie im Dialog“; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1999, Bd. 62, S. 418–431.

- Schulz 1846 *Galeriegebäude*
Heinrich Wilhelm Schulz, *Über die Nothwendigkeit eines neuen Galleriegebäudes für die königliche Gemäldesammlung zu Dresden*; Leipzig, F. A. Brockhaus, 1846.
- Schulze 1944 *Oeser*
Friedrich Schulze, *Adam Friedrich Oeser. Der Vorläufer des Klassizismus*; Leipzig, Koehler & Amelang, 1944.
- Schulze 1994 *Goethe*
Goethe und die Kunst, hg. v. Sabine Schulze; Stuttgart, Hatje Cantz, 1994; Ausstellung: Frankfurt am Main, Schirn-Kunsthalle, 21.5.–7.8.1994.
- Schumann 1829 *Dresden*
Dresden, hg. v. James Schumann; Dresden, James Schumann, 1829 [Titelblatt: *Dresden unter der Regierung König Anton Clemens I. Ein Gemälde dieser Residenz mit ihren nächsten Umgebungen, Merkwürdigkeiten, Kunstsammlungen, Bildungsanstalten u. s. w. so wie sämmtlicher Verschönerungen, welche seit der Thronbesteigung sr. Majestät des jetzt regierenden Königs statt gefunden haben. Mit einem Plan der Stadt. Dresden 1829. beim Herausgeber James Schumann*].
- Sedlarz 2003 *Hirt*
Claudia Sedlarz, „Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Litteratur und Kunst. Eine von Karl Philipp Moritz und Alois Hirt herausgegebene Zeitschrift“; in: *Kunsttopographie. Theorie und Methode in der Kunstwissenschaft und Archäologie seit Winckelmann*, hg. v. Windkelmann-Gesellschaft e.V.; Stendal, 2003, S. 51–59; Tagung: Stendal, 3.–5.4.1998; Reihe: *Heft des Arbeitskreises für Theorie und Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung*, Bd. 2.
- Sedlarz u. Johannsen 2004 *Hirt*
Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner, hg. v. Claudia Sedlarz u. Rolf H. Johannsen; Laatz, Wehrhahn, 2004; Reihe: *Berliner Klassik*, Bd. 1; Tagung: Berlin, 4. 2000.
- Seidler 1965 *Erinnerungen*
Louise Seidler, *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler*, hg. v. Hermann Uhde u. Joachim Müller; Weimar, Gustav Kiepenhauer, 1965.
- Seifert u. Ullmann 2000 *Hofkirche*
Siegfried Seifert u. Klemens Ullmann, *Katholische Hofkirche Dresden. Kathedrale des Bistums Dresden-Meißen*; Leipzig, Benno, 2000.
- Seifertová 1997 *Kompagnons*
Hana Seifertová, „‘Kompagnons’ – Pendantgemälde: eine neue Gestaltungsaufgabe der Prager Kabinettmaler“; in: *Dialog mit Alten Meistern. Prager Kabinettmalerei 1690–1750*, hg. v. Hana Seifertová u. Anja K. Ševčík; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich–Museum, 1997, S. 46–53; Ausstellung: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich–Museum/Prag, Nationalgalerie, Sammlung Alter Kunst, 20.3.–18.5./5.6.–17.8.1997.
- Seipel 2005 *Bellotto*
Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten, hg. v. Wilfried Seipel; Mailand, Skira, 2005; Ausstellung: Wien, Kunsthistorisches Museum, 16.3.–19.5.2005.
- Seling 1954 *Kunstmuseum*
Helmut Seling, *Die Entstehung des Kunstmuseums als Aufgabe der Architektur*; Freiburg im Breisgau, 1954; Dissertation: Universität Freiburg, 1954.

- Seume 1962 *Prosaschriften*
Johann Gottfried Seume, *Prosaschriften*, hg. v. Werner Kraft; Köln, Melzer, 1962.
- Seydewitz 1957 *Sonderausstellung*
Sonderausstellung der Dresdner Gemäldegalerie im Albertinum. Niederländische und deutsche Meister (17. und 18. Jahrhundert) aus dem Bestand der von der Sowjetregierung dem deutschen Volke übergebenen Gemälde, hg. v. Max Seydewitz; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1957; Ausstellung: Dresden, Albertinum, 5.–9.1957.
- Seydewitz 1956 *Rettung*
Ruth Seydewitz, *Die Rettung der Dresdener Kunstschatze. Die grosse Freundschaftstat des Sowjetvolkes*, hg. v. Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft; Potsdam, Märkische Volksstimme, 1956.
- Seydewitz u. Seydewitz 1957 *Galeriebuch*
Ruth Seydewitz u. Max Seydewitz, *Das Dresdener Galeriebuch. Vierhundert Jahre Dresdener Gemäldegalerie*; Dresden, Verlag der Kunst, 1957.
- Seydl u. Greve 2006 *Richter*
From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter. German Paintings from Dresden, hg. v. Jon L. Seydl u. Anna Greve; Los Angeles, Getty Publications, 2006; Ausstellung: Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006.
- Shearman 2003 *Sources*
John Shearman, *Raphael in early modern sources (1483–1602)*, 2 Bde.; New Haven/London, Yale University Press, 2003; Reihe: *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 30–31.
- Sheehan 2002 [2000] *Kunstmuseen*
James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kammer zur modernen Sammlung*, übers. v. Martin Pfeiffer; München, C. H. Beck, 2002 [Originalausgabe: James J. Sheehan, *Museums in the German art world. From the end of the Old Regime to the rise of modernism*; Oxford, Oxford university press, 2000].
- Sohm 1991 *Pittoresco*
Philip Lindsay Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*; Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Solkin 2001 *Fetish*
David H. Solkin, „The fetish over the fireplace: disease as genius loci in ‘Marriage à-la-mode’“, in: *The other Hogarth. Aesthetics of difference*, hg. v. Bernadette Fort u. Angela Rosenthal; Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001, S. 176–191.
- Solkin 2001 *Line*
Art on the line. The Royal Academy exhibitions at Somerset House 1780–1836, hg. v. David H. Solkin; New Haven/London, Yale University Press, 2001.
- Southorn 1988 *Power*
Janet Southorn, *Power and display in the seventeenth century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara*; Cambridge, Cambridge University Press, 1988; Reihe: *Cambridge studies in the history of art*, Bd. 3.
- Southorn 1996 *Guarienti*
Janet Southorn, „Guarienti, Pietro Maria“, in: *The dictionary of art*, hg. v. Jane Turner, 34 Bde.; London, Macmillan, 1996, Bd. 10.

Spenlé 2004 *Historie*

Virginie Spenlé, „‘Eine chronologische Historie der Malerey in Gemählden’. Vorschläge aus dem Jahre 1771 zu einer Neuordnung der Dresdner Gemäldegalerie“; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2004, Bd. 67, S. 461–478.

Spenlé 2005 *Boullogne*

Virginie Spenlé, „‘Der Proteus der Malkunst’. Bon Boullogne und die Dresdener Gemäldegalerie“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2005, Bd. 49, Nr. 2, S. 90–97.

Spenlé 2005 *Kunstankauf*

Virginie Spenlé, „Der Monarch, seine Agenten und Experten. Institutionelle Mechanismen des Kunstankaufes unter August II. und August III.“; in: *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof*, hg. v. Barbara Marx; Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005, S. 228–260.

Spenlé 2006 *Frankreichrezeption*

Virginie Spenlé, *Der ‘bon goût’ in Sachsen. Zur Frankreichrezeption bei der Gründung der Dresdner Gemäldegalerie*, 2006; Dissertation/Typoskript, 483 S., Dresden, Technische Universität, Philosophische Fakultät.

Spenlé 2007 *Heineken*

Virginie Spenlé, „Kunstsammeln und Kunsthandel am Hof: die Tätigkeit von Carl Heinrich von Heineken als Kunsthändler“; in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hg. v. Barbara Marx u. a.; München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007, S. 125–134; Tagung: Dresden, Technische Universität, 10.–13. 6. 2004.

Spies 2004 *Entscheidung*

Werner Spies, „Die Dresdner Entscheidung. Heimkehr des entflohenen Sohnes: Gerhard Richter stellt seiner Heimatstadt ein Konvolut seiner wichtigsten Bilder dauerhaft zur Verfügung“; in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. August 2004.

Staatliche Fotothek Dresden u. Dresden 1955 *Bilder*

Dreissig Bilder aus der Gemälde-Galerie Dresden, hg. v. Staatliche Fotothek Dresden u. Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Dresden, Staatliche Fotothek, 1955; Ausstellung: Dresden, Staatliche Fotothek, 7.1955.

Staatliche Museen zu Berlin 1958 *Schätze*

Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 1958; Ausstellung: Berlin, Nationalgalerie/Pergamonmuseum, 1958.

Staszewski 1996 *August III.*

Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen. Eine Biographie*; Berlin, Akademie, 1996.

Steinhäuser 1722–1728 *Inventar*

Johann Adam Steinhäuser, *Lit. A. et B. Inventaria sr. königl. Majestät in Pohlen und churfürstl. Durchl. zu Sachsen grosse, wie auch kleine Cabinets und andere Schildereyen. Extract dererjenigen königlichen Schildereyen, welche Mense Julii 1722 bey gehaltener comissarischen Inventirung sich in Vorrath befunden, item, was nach dem darzu erkaufft und geliefert, oder von andern königl. Schlössern zur Einnahme zu bringen angegeben, und wo dato dieselbe aufgemacht sind, ist zu ersehen, wie folget: ex libro inventarii sub lit: A. Extrahirt Mense Aug. ao. 1728 [enthält: Extract, aus denen inventariis, über die königl. Schildereijen, sub lit: A. et B. worinnen alle biss*

- mit Ende 1741. darin eingetragene und theils noch vorhandene, theils weggekommene Stücken, mit ihren Nummern, und nach denen Orthen, wo solche aufgemacht und verwahret, angemerket worden], 1722–1728; Handschrift: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, 356.
- Steinhäuser 1741–1747 *Inventar*
Johann Adam Steinhäuser, *S.^r königl. Maj.^t in Pohlen, und chursfürstl. Durchl. zu Sachsen, Schildereij-Inventaria sub lit. A. et B.*, 1741–1747; Handschrift: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, 357.
- Stock 1928 *Vorgeschichte*
Friedrich Stock, „Zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Urkunden 1786–1807“; in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1928, Bd. 49, S. 65–174.
- Succi 1986 *Canaletto*
Canaletto & Visentini. Venezia & Londra, hg. v. Dario Succi; Venedig, Bertonecello, 1986; Ausstellung: Venedig, Cà Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 18.10.1986–6.1.1987.
- Sulger-Gebing 1897 *Schlegel*
Emil Sulger-Gebing, *Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Mit ungedruckten Briefen und Aufsätzen A. W. Schlegels*; München, Carl Haushalter, 1897; Reihe: *Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte*, Bd. 3.
- Sulzer 1771–1774 *Theorie*
Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, 2 Bde.; Leipzig, M. G. Weidmann, 1771–1774.
- Syndram u. a. 1994 *Gewölbe*
Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Führer durch seine Geschichte und seine Sammlungen, hg. v. Dirk Syndram, Ulli Arnold u. Jutta Kappel; München/Berlin, Koehler & Amelang, 1994.
- Telesko 1998 *Schlegel*
Werner Telesko, „Friedrich Schlegel und die Konzeption der Kunst als ‘Reliquie der göttlichen Offenbarung’. Ein Beitrag zur Problemgeschichte des frühen Historismus“; in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, 1998, Jg. 1996–1997, S. 10–24.
- Telesko 2000 *Schlegel*
Werner Telesko, „Friedrich Schlegel und die Frühgeschichte des Historismus. Zum Verhältnis von Religion und Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts“; in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 2000, Bd. 27, S. 40–60.
- Teniers 1660 *Theatrum*
Theatrum pictorium, hg. v. David Teniers; Bruxelles, 1660.
- Thieme u. Becker 1907–1950 *Lexikon*
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, 37 Bde.; Leipzig, Seemann, 1907–1950.
- Ticozzi 1818 *Dizionario*
Stefano Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, 2 Bde.; Mailand, Vincenzo Ferrario, 1818.
- Ticozzi 1830–1833 *Dizionario*
Stefano Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori de medaglie, musaicisti, niellatori, intasiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, 4 Bde.; Mailand, Gaetano Schieppati, 1830–1833.

Tincourt 1751 *Lettre*

Chevalier de Tincourt, *Lettre de m. le chevalier de Tincourt à madame la marquise de ***. Sur les tableaux et dessins du cabinet du roi, exposés au Luxembourg depuis le 14 Octobre 1750*; Paris, Mérigot, 1751 [Titelblatt: *Lettre de m. le chevalier de Tincourt à madame la marquise de ***. Sur les tableaux et dessins du cabinet du roi, exposés au Luxembourg depuis le 14 Octobre 1750. À Paris, chez Mérigot, père, quai des Augustins, près la rue Gît-le-coeur. M. DCC. LI. Avec approbation & privilège du roi*].

Trautwein 1997 *Kunstbetrachtung*

Robert Trautwein, *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*; Köln, DuMont, 1997; Dissertation: Universität München, 1995.

Trimarchi 1979 *Odazzi*

Michele Trimarchi, *Giovanni Odazzi pittore romano (1663–1731)*; Rom, Ceccacci & De Magistris, 1979.

Turner 1996 *Dictionary*

The dictionary of art, hg. v. Jane Turner, 34 Bde.; London, Macmillan, 1996.

Turner 2003 *Gabburri*

Nicholas Turner, „The Italian drawings collection of cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676–1742)“; in: *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500–1750*, hg. v. Christopher Baker, Caroline Elam u. Genevieve Warwick; Aldershot, Ashgate, 2003, S. 183–204.

Ulfert u. Föhl 2003 *Berlin*

Von Berlin nach Weimar. Von der Kunstgeschichte zum Neuen Museum. 300 Jahre Sammlungen und Museen in Weimar. Kolloquium zu Ehren von Rolf Bothe, hg. v. Gert-Dieter Ulfert u. Thomas Föhl; München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003.

Valter 2000 *Galatea*

Claudia Valter, „Die ‘Historia von Galatee’. Figurenschmuck für die Terrinen des Schwanenservice“; in: *Schwanenservice. Meissner Porzellan für Heinrich Graf von Brühl*, hg. v. Ulrich Pietsch; Leipzig, Edition Leipzig, 2000, S. 61–71 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Porzellansammlung.

Vasari 1568 [1550] *Vite*

Giorgio Vasari, *Le vite*, 3 Bde., 2. Aufl.; Florenz, Giunti, 1568 [Erstausgabe: Florenz, Torrentino, 1550] [Titelblatt: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de' vivi, & de' morti dall'anno 1550. insino al 1567. Prima, e seconda parte. Con le Tavole in ciascun volume, delle cose più notabili, de' ritratti, delle vite degli artefici, et de i luoghi dove sono l'opere loro. Con licenza e privilegio di n. s. Pio V. et del duca di Fiorenza e Siena. In Fiorenza, appresso i Giunti 1568*].

Vasari 1906 [1568] *Vite*

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, in: *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti*, hg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bde.; Florenz, Sansoni, 1906, Bd. 1–7 [Originalausgabe: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, scritte da messer Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de' vivi, et de' morti dall' anno 1550 insino al 1567*, 2. Aufl.; Florenz, Giunti, 1568].

Velasco 1724 *Museo*

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictorico y escala óptica. Tomo segundo*; Madrid, Juan Garcia Infancon, 1724 [Titelblatt: *El museo pictorico y escala óptica. Tomo segundo. Practica de la pintura, en que se trata de el modo de pintar à el olio, temple, y fresco, con la resolucion de todas las dudas, que en su manipulacion pueden ocurrir. Y de la perspectiva comun, la de techos, angulos, teatros, y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion, y documentos para las ideas, o assumptos de las obras, de que se ponen algunos exemplares. Dedicale a la catholica, sacra, real magestad de el rey nuestro señor don Luis Primero, (que dios guarde,) por la mano de el excelentissimo señor marquès de Villena, dignissimo mayordomo mayor de su magestad; su mas humilde criado don Antonio Palomino Velasco, pintor de camara de su Magestad. Con privilegio. En Madrid. Por la viuda de Juan Garcia Infancon. Año de 1724. Vendese en casa de Francisco Laso, mercader de libros, frente de las Gradass de San Phelipe el Real*].

Velasco 1724 *Parnaso*

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo tercero*; Madrid, Juan Garcia Infancon, 1724 [Titelblatt: *El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo tercero. Con las vidas de los pintores, y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras han ilustrado la nacion: y de aquellos estrangeros ilustres, que han concurrido en estas provincias, y las han enriquecido con sus eminentes obras; graduados segun la serie de el tiempo, en que cada uno floreció: para eternizar la memoria, que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes, y remontados espíritus. En Madrid. Año de 1724*].

Velasco 1742 *Vidas*

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*; London, Henry Woodfall, 1742 [Titelblatt: *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles. Que con sus heroicas obras, han ilustrado la nacio: y de aquellos estrangeros ilustres, que han concurrido en estas provincias, y las ha enriquecido, con sus eminentes obras. Por don Antonio Palomino Velasco, pintor de camara de su magestad Felipe quinto. Londres: impresso por Henrique Woodfall, a costa de Claude du Bosc & Guillierno Darres, en el Mercado de Heno. M.DCC.XLII*].

Velasco 1746 *Ciudades*

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Las ciudades, iglesias y conventos en España*; London, Henry Woodfall, 1746 [Titelblatt: *Las ciudades, iglesias y conventos en España, donde ai obras des los pintores y estatuarios eminentes españoles, puestos en orden alfabetico. Con sus obras, puestas en su propios lugares. Por don Palomino Velasco y Francisco de los Santos. Londres: Impresso por Henrique Woodfall. MDCCXLVI*].

Velasco 1749 *Histoire*

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Histoire abregée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols*; Paris, François Delaguet, 1749 [Titelblatt: *Histoire abregée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols. Avec une description exacte de leurs œuvres, & de celles des étrangers qui se voyent dans le même royaume. Traduit d l'espagnol de don Antonio Palomino Velasco, peintre de la chambre de Philippe V. A Paris, chez Delaguet, imprimeur, rue S. Jacques, à l'Olivier. M.DCC.XLIX. Avec approbation & privilege du roy*].

Velasco 1781 *Leben*

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Leben aller spanischen und fremden Mahler, Bildhauer und Baumeister*; Dresden, Hilscher, 1781 [Titelblatt: *Don Antonio Palomino Velasco Homahler Philipp des fünften, Leben aller spanischen und fremden Mahler, Bildhauer und Baumeister, welche sich in Spanien durch ihre Werke berühmt gemacht haben, ins Deutsche übersetzt und mit dem Leben des berühmten Raphael Mengs vermehrt. Dressden, in der Hilscherschen Buchhandlung 1781*].

Velasco 1947 *Museo*

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pitórico y escala óptica. Con 15 láminas y otras ilustraciones reproducidas de la primera edición*, hg. v. Juan Agustín Ceán y Bermúdez; Madrid, M. Aguilar, 1947.

Velasco 1987 *Lives*

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Lives of the eminent Spanish painters and sculptors*, übers. v. Nina Ayala Mallory; Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Venturi 1883 *Galleria*

Adolfo Venturi, *La r. galleria estense in Modena*; Modena, Paolo Toschi, 1883.

Verein für sächsische Landesgeschichte e. V. 1997 *Hubertusburg*

Schloss Hubertusburg. Werte einer sächsischen Residenz, hg. v. Verein für sächsische Landesgeschichte e. V.; Dresden, Sächsisches Druck- und Verlagshaus, 1997; Reihe: *Saxonia*, Bd. 3.

Villis 2000 *Bellotto*

Carl Villis, „Bernardo Bellotto’s seven large views of Rome, c. 1743“; in: *The Burlington magazine*, 2000, Bd. 142, Februar, Nr. 1163, S. 76–81.

Visentini 1986 *Bellotto*

Bernardo Bellotto. *Le vedute di Dresda. Dipinti e incisioni dai musei di Dresda*, hg. v. Bruno Visentini; Vicenza, Neri Pozza, 1986; Ausstellung: Venedig, Isola di S. Giorgio Maggiore, 4.9.–9.11.1986.

Viterbo 1902–1911 *Noticia*

Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exercem a sua arte em Portugal. Memoria apresentada á Academia das Sciencias de Lisboa*, 2 Bde.; Coimbra, Imprensa da Universidade, 1902–1911; Reihe: *Historia e memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa, nova serie*, 2.^a classe, *sciencias moraes e politicas, e bellas letras*, Bd. 10–11.

Vivian 1971 *Smith*

Frances Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, hg. v. Alessandro Bettagno; Vicenza, Neri Pozza, 1971; Reihe: *Saggi e studi di storia dell’arte*, Bd. 14.

Vivian 1989 *Smith*

Die Sammlung des Consul Smith. Meisterwerke italienischer Zeichnung aus der Royal Library, Windsor Castle. Von Raffael bis Correggio, hg. v. Frances Vivian; München, Hirmer, 1989; Ausstellung: Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 27.8.–29.10.1989.

Vogel 1812 *Schönheitslehre*

Christian Leberecht Vogel, *Ideen über die Schönheitslehre in Hinsicht auf sichtbare Gegenstände überhaupt und auf bildende Kunst insbesondere*; Dresden, Walther, 1812.

Vogtherr 1992 *Norm*

Christoph Martin Vogtherr, „Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von

- Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie“; in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1992, Bd. 34, S. 53–64.
- Vogtherr 1997 *Museum*
 Christoph Martin Vogtherr, „Das königliche Museum zu Berlin. Planung und Konzeption des ersten Berliner Museumsbaus“; in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1997, Bd. 39.
- Waagen 1858 *Bemerkungen*
 Gustav Friedrich Waagen, *Einige Bemerkungen über die neue Aufstellung, Beleuchtung und Catalogisierung der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*; Berlin, Ernst & Korn, 1858.
- Wackenroder 1967 [1938] *Werke*
 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, hg. v. Richard Benz; Heidelberg, Lambert Schneider, 1967 [Nachdruck von: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, hg. v. Friedrich von der Leyen, 2. Aufl.; Berlin, Lambert Schneider, 1938].
- Wackenroder 1991 [1796] *Dürer*
 Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Ehrengedächtniss unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruders“; in: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, 2 Bde.; Heide in Holstein, Carl Winter, 1991, Bd. 1, S. 43–50 [Originalausgabe: Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Ehrengedächtniss unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder“, in: *Deutschland*, 1796, Bd. 3, Nr. 7, S. 59–73].
- Wackenroder 1991 [1797] *Herzensergiessungen*
 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, 2 Bde.; Heide in Holstein, Carl Winter, 1991, Bd. 1, S. ? [Originalausgabe: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*; Berlin, Unger, 1797].
- Wacker 1798 *Antikengalerie*
 Johann Friedrich Wacker, *Beschreibung der Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden*, hg. v. Johann Gottfried Lipsius; Dresden, Walther, 1798 [Titelblatt: *Beschreibung der churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden, zum Theil nach hinterlassenen Papieren Hernn Johann Friedrich Wacker's ehemaligen Inspector's dieser Galerie bearbeitet von Johann Gottfried Lipsius. Dresden, in der Waltherischen Hofbuchhandlung, MDCCXCVIII*].
- Waetzold 1986 [1921–1924] *Kunsthistoriker*
 Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 Bde.; Leipzig, Seemann, 1986 [Erstausgabe: Leipzig, Seemann, 1921–1924].
- Walpole 1822 *George II*
 Horace Walpole, *Memories of the last ten years of the reign of George the second*, 2 Bde.; London, 1822.
- Walther 1979 *Zeitpunkt I*
 Angelo Walther, „Der Zeitpunkt der Einrichtung der Dresdener Gemäldegalerie im Stallhof (Teil I)“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1979, Bd. 4, Nr. 23, S. 108–125.

Walther 1979 *Zeitpunkt II*

Angelo Walther, „Der Zeitpunkt der Einrichtung der Dresdener Gemäldegalerie im Stallhof (Teil II – Schluss)“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1979, Bd. 4, Nr. 23, S. 153–155.

Walther 1995 *Canaletto*

Angelo Walther, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Ein Venezianer malte Dresden, Pirna und den Königstein*; Dresden/Basel, Verlag der Kunst, 1995.

Wartusch 1996 *Kleist*

Rüdiger Wartusch, „Neue Lebensspuren Heinrichs von Kleist im Briefwechsel zwischen Böttiger und Falk“; in: *Kleist-Jahrbuch*, 1996, Bd. 1996, S. 188–200.

Watelet u. Lévesque 1788–1791 *Encyclopédie*

Encyclopédie méthodique, hg. v. Claude-Henri Watelet u. Pierre Charles Lévesque, 2 Bde.; Paris/Leyden, Panckoucke/Plomteux, 1788–1791 [Titelblatt: *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts, dédiés et présentés à monsieur Vidaud de la Tour, conseiller d'état, et directeur de la librairie. Tome premier. À Paris, chez Panckoucke, libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins; à Liège, chez Plomteux, imprimeur des états. M. DCC. LXXXVIII. Avec approbation et privilège du roi*].

Wazbinski 1977

Zygmunt Wazbinski, „Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos ‘cane abbaiente’“; in: *Paragone. Arte*, 1977, Bd. 28, Nr. 327, S. 3–24.

Weber 1995 *Credi*

Gregor J. M. Weber, „Ein Gemälde Leonardos für Dresden? Der Ankauf eines Madonnenbildes von Lorenzo di Credi im Jahr 1860“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1995, Jg. 39, Nr. 6, S. 166–172.

Weber 1996 *Tiepolo*

Gregor J. M. Weber, „Die Auftragsarbeiten Giovanni Battista Tiepolos für König August III.“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1996, Jg. 40, Nr. 6, S. 181–190.

Weber 1998 *Bellotto*

Gregor J. M. Weber, „Bernardo Bellotto, Nicolaes Berchem und das pastorale Pirna“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1998, Jg. 42, Nr. 2, S. 46–53.

Weber 1999 *Rotari*

Gregor J. M. Weber, „Die Gemälde Pietro Graf Rotaris für den sächsischen Hof“; in: *Pietro Graf Rotari in Dresden. Ein italienischer Maler am Hof König Augusts III. Bestandskatalog*, hg. v. Gregor J. M. Weber, Valentina Ciancio u. Marlies Giebe; Emsdetten/Dresden, Edition Imorde, 1999, S. 17–53; Ausstellung: Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 9.11.1999–9.1.2000.

Weber 2000 *Nacht*

Gregor J. M. Weber, „Ein Ehrenplatz in Dresden. ‘Die heilige Nacht’ Correggios 1746 bis 1816“; in: *La famosissima Notte! Correggios Gemälde ‘Die Heilige Nacht’ und seine Wirkungsgeschichte*, hg. v. Birgit Kloppenburg u. Gregor J. M. Weber; Emsdetten/Dresden, Edition Imorde, 2000, S. 45–58; Ausstellung: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, 12.12.2000–25.2.2001.

Weber 2001 *Libertà*

Gregor J. M. Weber, „La libertà di un pittore di vedute: Bernardo Bellotto a Dresda“;

- in: *Bernardo Bellotto 1722–1780*, hg. v. Bożena Anna Kowalczyk u. Monica da Curtà Fumei; Mailand, Electa, 2001, S. 15–26; Ausstellung: Venedig, Museo Correr, 11.2–27.6.2001.
- Weber 2003 *Brühl*
 Gregor J. M. Weber, „Von Dresden nach St. Petersburg – die Gemäldegalerie des Grafen Brühl“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 2003, Jg. 21, Nr. 74, S. 13–19.
- Weber 2003 *El Greco*
 Gregor J. M. Weber, „Ehemals in der Sammlung Augusts III. ‘Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel’ von El Greco“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2003, Jg. 47, S. 348–350.
- Weber 2003 *Ferrareser*
 Gregor J. M. Weber, „Die Sammlung Ferrareser Malerei in Dresden“; in: *Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden 1480–1620*, hg. v. Gregor J. M. Weber; Turin/London/Venedig, Umberto Allemandi, 2003, S. 37–48; Ausstellung: Dresden, Residenzschloss/Ferrara, Castello Estense, 6.10.2002–16.3.2003/5.4.–3.8.2003.
- Weber 2003 *Triumph*
Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden 1480–1620, hg. v. Gregor J. M. Weber; Turin/London/Venedig, Umberto Allemandi, 2003; Ausstellung: Dresden, Residenzschloss/Ferrara, Castello Estense, 6.10.2002–16.3.2003/5.4.–3.8.2003.
- Weber 2004 *Polidoro*
 Gregor J. M. Weber, „‘L’assunta della regina de’ cieli’. A Rediscovered masterpiece by Polidoro da Lanciano“; in: *Studi tizianeschi. Annuario della Fondazione centro studi Tiziano e Cadore*, 2004, Nr. 2, S. 48–56.
- Weber 2004 *Vedute*
 Gregor J. M. Weber, „Le vedute di Dresda di Bernardo Bellotto. Nascita e concezione“; in: *Arte per i re. Capolavori del ‘700 dalla Galleria Statale di Dresda*, hg. v. Harald Marx; Udine, Edizioni Arti Grafiche Friulane, 2004, S. 87–100; Ausstellung: Udine, Chiesa di San Francesco, 28.5.–12.9.2004.
- Weber 2005 *Dresden*
 Gregor J. M. Weber, „Bernardo Bellotto in Dresden (1747–1758 und 1762–1766)“; in: *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten*, hg. v. Wilfried Seipel; Mailand, Skira, 2005, S. 80–85; Ausstellung: Wien, Kunsthistorisches Museum, 16.3.–19.5.2005.
- Weber 2005 *Gemäldeinventar*
 Gregor J. M. Weber, „Auf den Spuren eines verlorenen Dresdener Gemäldeinventars von 1747 ff.“; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2005, Nr. 3, S. 168–176.
- Weber 2005 *Italien*
 Gregor J. M. Weber, „Italien in Dresden. Anmerkungen zu einer künstlerischen Faszination“; in: *Dresden Spiegel der Welt. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Japan*, hg. v. Cordula Bischoff u. Naoki Sato; Tokyo, Nihon Keizai Shinbun, 2005, S. 39–46; Ausstellung: Tokyo, The National Museum of Western Art, 2005.

Weber 2005 *Mythos*

Gregor J. M. Weber, „Mythos eines Bildes – die Sixtinische Madonna“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 2005, Jg. 23, Nr. 84, S. 21–29.

Weber 2005 *Staffage*

Gregor J. M. Weber, „Zwischen Kunst und Natur. Anmerkungen zur Staffage auf Gemälden Bernardo Bellottos“; in: *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten*, hg. v. Wilfried Seipel; Mailand, Skira, 2005, S. 39–50; Ausstellung: Wien, Kunsthistorisches Museum, 16.3.–19.5.2005.

Weck 1679 *Beschreibung*

Anton Weck, *Der churfürstlichen sächsischen weitberufenen Residenz- und Hauptfestung Dresden Breschreib- und Vorstellung*; Nürnberg, Johann Hoffmann, 1679 [Titelblatt: *Der Chur-Fürstlichen Sächsischen weitberufenen Residenz- und Haupt-Vestung Dresden Beschreib- und Vorstellung Auf der Churfürstlichen Herrschafft gnädigstes Berlieben in Vier Abtheilungen verfasst mit Grund- und anderen Abrissen auch bewehrten Documenten erläutert Durch Ihrer Churfürstlichen Durchl. zu Sachsen A. Rath zu den Geheimen- und Reichs-Sachen bestalten Secretarium auch Archivarium Antonium Wecken. Mit Churfürstl. Sächsischen gnädigsten Privilegio. Nürnberg In Verlegung Johann Hoffmanns Buch- und Kunsthändler Gedruckt daselbst bey Christian Sigismund Froberger. Anno. M DC LXXIX.*].

Weddigen 1999 *Giochi*

Tristan Weddigen, „Tapisserie und Poesie. Gianfrancesco Romanellis ‘Giochi di Putti’ für Urban VIII.“; in: *Barocke Inszenierung*, hg. v. Joseph Imorde, Fritz Neumeyer u. Tristan Weddigen; Emsdetten, Imorde, 1999, S. 72–103; Tagung: Berlin, Technische Universität, 20.–22.6.1996.

Weddigen 2003 *Disegno*

Tristan Weddigen, „*Pittura ama Disegno*. Zur Beziehung zwischen Malerei und Zeichenkunst“; in: *Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte*, hg. v. Michael Brunner u. Andrea C. Theil; Engen, Stadt Engen 2003, S. 25–34; Ausstellung: Engen, Städtisches Museum & Galerie, 1. 2.–4. 5. 2003.

Weddigen 2005 *Lucia*

Tristan Weddigen, „Lucias Augen – Zu Francesco Furinis Patronin der Kunstbetrachtung“; in: *Kunst und ihre Betrachter in der frühen Neuzeit: Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, hg. v. Sebastian Schütze; Berlin, Reimer, 2005, S. 93–143.

Weinart 1777 *Dresden*

Benjamin Gottfried Weinart, *Topographische Geschichte der Stadt Dresden*; Dresden, Hilscher, 1777 [Titelblatt: *Topographische Geschichte der Stadt Dresden, und der um dieselbe herum liegenden Gegenden, durch Benjamin Gottfried Weinart. 1r Heft mit 4. Kupfern, von No. 1. bis 4. Dresden, in der Hilscherschen Buchhandlung. 1777*].

Weizenfeld 1775 *Beschreibung*

Johann Nepomuck Edler von Weizenfeld, *Beschreibung der churfürstlichen Bildergallerie in Schleisheim*; München, k. V., 1775 [Titelblatt: *Beschreibung der churfürstlichen Bildergallerie in Schleisheim. München, 1775*].

Weniger 2005 *Greco*

Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen, hg. v. Matthias Weniger; München/Berlin/London/New York, Prestel, 2005; Ausstellung: Hamburg, Bucerius Kunst Forum/Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemälde-

galerie Alte Meister/Budapest, Szépművészeti Múzeum, 28.5–21.8.2005/27.9.–
2.1.2006/21.1.–30.4.2006.

Wenzel 1999 *Oeser*

Michael Wenzel, *Adam Friedrich Oeser. Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus*; Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1999.

Wenzel 2002 *Velásquez*

Michael Wenzel, „Zur Rezeption spanischer Malerei im Deutschland der Aufklärung: ‘El cuadro del fingido baco – Ein Bacchusfest von Velasquez’ – Anton Raphael Mengs und Adam Friedrich Oeser sehen Velásquez“; in: *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung. Internationales Symposium der Carl-Justi-Vereinigung und des Forschungszentrums Europäische Aufklärung*, hg. v. Christoph Frank u. Sylvaine Hänsel; Frankfurt am Main, Vervuert, 2002, S. 99–119; Tagung: Potsdam, 19.–22.2.1998; Reihe: *Ars iberica et americana*, Bd. 8.

Wetzel 2006 *Religion*

Christoph Wetzel, „Kirche und Religion“; in: *Geschichte der Stadt Dresden*, hg. v. Reiner Gross u. Uwe John; Stuttgart, Theiss, 2006, Bd. 2, S. 370–391.

Wezel 2003 *Konzeptionen*

Elsa van Wezel, „Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein“; in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 2003, Bd. 43.

Wezel 1783 *Briefe*

Johann Karl Wezel, „Auszüge aus Briefen“; in: *Deutsches Museum*, 1783, Bd. 1, S. 182–185.

Wietersheim 1847 *Neubau*

Wietersheim, *Der Neubau für die königliche Gemäldegalerie in Dresden*; Leipzig, F. A. Brockhaus, 1847.

Winckelmann 1777–1780 *Briefe*

Johann Joachim Winckelmann, *Winckelmanns Briefe an seine Freunde mit einigen Zusätzen und litterarischen Anmerkungen*, hg. v. Karl Wilhelm Dassdorf, 2 Bde.; Dresden, Walther, 1777–1780.

Winckelmann 1870 *Geschichte*

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums nebst einer Auswahl seiner kleineren Schriften*, hg. v. Julius Lessing; Berlin, Heimann, 1870; Reihe: *Historisch-politische Bibliothek oder Sammlung von Hauptwerken aus dem Gebeite der Geschichte und Politik alter und neuer Zeit*, Bd. 2; Netzseite: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764>.

Winckelmann 1923 *Beschreibung*

Johann Joachim Winckelmann, „Fragment einer Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Gallerie“, hg. v. Uhde-Bernays Hermann; in: *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, 1923, Bd. 3, S. 5–23.

Winckelmann 1952–1957 *Briefe*

Johann Joachim Winckelmann, *Briefe*, hg. v. Walther Rehm u. Hans Diepolder, 4 Bde.; Berlin, Walter de Gruyter, 1952–1957.

Winckelmann 1968 *Beschreibung*

Johann Joachim Winckelmann, „Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der

- Dressdner Gallerie. Fragment“; in: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hg. v. Walter Rehm; Berlin, Walter de Gruyter, 1968, S. 1–12.
- Winckelmann 1987 *Albani*
 Johann Joachim Winckelmann, *Unbekannte Schriften. Antiquarische Relationen und Beschreibung der Villa Albani*, hg. v. Sigrid von Moisy, Hellmut Sichtermann u. Ludwig Tavernier; München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/C. H. Beck, 1987; Reihe: *Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, neue Folge*, Bd. 95.
- Winckelmann 1995 *Gedanken*
 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben. Erläuterung*; Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1995.
- Winckelmann 2002 [1968] *Beschreibung*
 Johann Joachim Winckelmann, „Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dressdner Gallerie. Fragment“; in: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. v. Walter Rehm, Max Kunze u. Hellmut Sichtermann, 2. Aufl.; Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2002, S. 1–12; Reihe: *De Gruyter Texte*, [Erstausgabe: Berlin, Walter de Gruyter, 1968].
- Winckelmann 2002 [1968] *Erläuterung*
 Johann Joachim Winckelmann, „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken“; in: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. v. Walter Rehm, Max Kunze u. Hellmut Sichtermann, 2. Aufl.; Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2002, S. 97–144; Reihe: *De Gruyter Texte*, [Erstausgabe: Berlin, Walter de Gruyter, 1968] [Titelblatt: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage. Dresden und Leipzig. 1756. Im Verlag der Waltherischen Handlung].
- Winckelmann 2002 [1968] *Gedanken*
 Johann Joachim Winckelmann, „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“; in: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. v. Walter Rehm, Max Kunze u. Hellmut Sichtermann, 2. Aufl.; Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2002, S. 26–59; Reihe: *De Gruyter Texte*, [Erstausgabe: Berlin, Walter de Gruyter, 1968] [Titelblatt: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. Vos exemplaria Graeca Nocturna versate manu, versate diurna. Horat. Art. poet. Dem allerdurchlauchtigsten, grossmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Fridrich Augusto, Könige in Pohlen etc. Churfürsten zu Sachsen etc. (Friedrichstadt, Christian Heinrich Hagenmüller, 1755)].
- Winckelmann 2002 [1759] *Grazie*
 Johann Joachim Winckelmann, „Von der Grazie in Werken der Kunst“; in: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. v. Walter Rehm, Max Kunze u. Hellmut Sichtermann; Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2002, S. 157–162; Reihe: *De Gruyter Texte*, [Originalausgabe: Johann Joachim Winckelmann, „Von der Grazie in Werken der Kunst“, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1759, Bd. 5, S. 1–23].
- Winckelmann 2002 [1967] *Schriften*
 Johann Joachim Winckelmann, *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. v. Walter Rehm, Max Kunze u. Hellmut Sichtermann, 2. Aufl.; Berlin/New York, Walter de

- Gruyter, 2002; Reihe: *De Gruyter Texte* [Erstausgabe: Berlin, Walter de Gruyter, 1967].
- Winckelmann 2002 [1968] *Sendschreiben*
 Johann Joachim Winckelmann, „Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“; in: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. v. Walter Rehm, Max Kunze u. Hellmut Sichtermann, 2. Aufl.; Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2002, S. 60–89; Reihe: *De Gruyter Texte*, [Erstausgabe: Berlin, Walter de Gruyter, 1968] [Titelblatt: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage. Dresden und Leipzig. 1756. Im Verlag der Waltherischen Handlung].
- Winkler 1768 *Erklärungen*
 Gottfried Winkler, *Historische Erklärungen der Gemälde*; Leipzig, B. C. Breitkopf, 1768 [Titelblatt: *Historische Erklärungen der Gemälde, welche Herr Gottfried Winkler in Leipzig gesamlet. Leipzig, gedruckt bey B. C. Breitkopf und Sohn 1768*].
- Winkler 1989 *Acquisto*
 Johannes Winkler, „Storia di un acquisto straordinario“; in: *La vendita di Dresda*, hg. v. Johannes Winkler; Modena, Panini, 1989, S. 27–57.
- Winkler 1989 *Ankauf*
 Johannes Winkler, „Der Ankauf von einhundert Gemälden aus der herzoglichen Galerie von Modena durch August III. von Sachsen. Eine kulturgeschichtliche Studie“; in: *Der Verkauf an Dresden. Dresden und Modena aus der Geschichte zweier Galerien*, hg. v. Johannes Winkler; Modena, Panini, 1989, S. 27–57.
- Winkler 1989 *Verkauf*
Der Verkauf an Dresden. Dresden und Modena aus der Geschichte zweier Galerien, hg. v. Johannes Winkler; Modena, Panini, 1989.
- Winko 1998 *Kanon*
 Simone Winko, „Kanon, literarischer“; in: *Metzer Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Ansgar Nünning; Stuttgart, J. B. Metzler, 1998, S. 254–255.
- Woermann 1899 *Goethe*
 Karl Woermann, „Goethe in der Dresdner Galerie“; in: *Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, 1899, Bd. 14, S. 209–212/228–232/242–246.
- Woermann 1908 *Katalog*
 Karl Woermann, *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse Ausgabe*, hg. v. Generaldirektion der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, 7. Aufl.; Dresden, Wilhelm Hoffmann, 1908.
- Woermann 1924 *Lebenserinnerungen*
 Karl Woermann, *Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen*, 2 Bde.; Leipzig, Bibliographisches Institut, 1924.
- Wüthrich 1956
 Lukas Heinrich Wüthrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1737–1817)*; Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1956.
- Wüthrich 1959
Das Oeuvre des Kupferstechers Christian von Mechel. Vollständiges Verzeichnis des von ihm geschaffenen und verlegten graphischen Arbeiten, hg. v. Lukas Heinrich

- Wüthrich; Basel/Stuttgart, Helbing & Lichtenhahn, 1959; Reihe: *Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 75.
- Wurzbach 1856–1891 *Lexikon*
Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen derjenigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern gelebt und gewirkt haben*, 60 Bde.; Wien, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1856–1891.
- Wyss 1983 *Klassizismus*
Beat Wyss, „Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Alois Hirt und Hegel“; in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, hg. v. Otto Pöggeler u. Annemarie Getmann-Siefert; Bonn, Bouvier, 1983, S. 115–130; Reihe: *Hegel-Studien*, Bd. 22.
- Zannandreis 1891 *Vite*
Diego Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, hg. v. Giuseppe Biadego; Verona, Franchini, 1891.
- Zimmer 1999 *Hirt*
Jürgen Zimmer, „Nachrichten über Aloys Hirt und Bibliographie seiner gedruckten Schriften“; in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1999, Bd. 41, S. 133–194.
- Zimmer 1995 *Neumarkt*
Wolfgang Zimmer, „Leben am Neumarkt – eine sozialgeschichtliche Studie“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1995, Jg. 13, Nr. 44, S. 37–46.
- Zimmermann 2005 *Madonna*
Carola Aglaia Zimmermann, „Die Sixtinische Madonna in Berlin – ‘Dieses Meisterwerk des Meisters, dieses Glorien- und Prachtbild stand in einem hohen Glanze vor uns’ „; in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2005, Nr. 3, S. 158–167.
- Zimmermann 1994 *Johann*
Ingo Zimmermann, „Die Beziehungen des Königs Johann von Sachsen zu Italien“; in: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 1994, Jg. 12, Nr. 40, S. 87–91.
- Zimmermann 1977 *Antiken*
Die Dresdner Antiken und Winckelmann, hg. v. Konrad Zimmermann; Berlin, Akademie, 1977; Reihe: *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*, Bd. 4.
- Zimmermann 1977 *Gemäldebeschreibung*
Konrad Zimmermann, „Eine Gemäldebeschreibung Winckelmanns“; in: *Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser*, hg. v. Max Kunze; Stendal, Köthen, 1977, S. 45–67.

Abbildungen



Abbildung 1: (#001) ehemals Pietro Maria Guarienti, hier Giovanni Odazzi und Werkstatt zugeschrieben, *Maria mit Kind und Heiligen*; um 1730, Öl auf Leinwand, 353 x 237 cm; Mafra, Palácio Nacional, Inv. 1. (Foto: Rocca u. Borghini 1995 *Giovanni V*, S. 364, Abb. Nr. 57)



Abbildung 2: (#002) Pietro Maria Guarienti, *Annonce*; *Gazeta de Lisboa occidental*, 17. Februar 1735, S. 84. (Foto: Lissabon, Biblioteca Nacional)

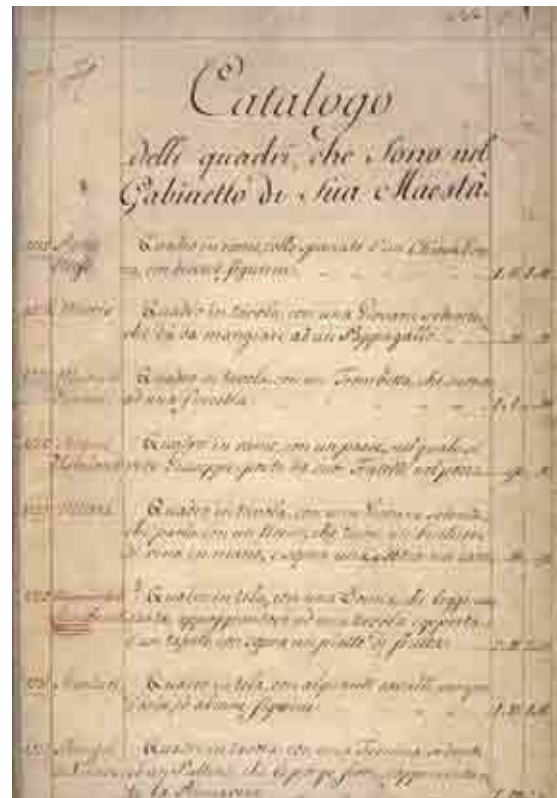


Abbildung 3: (#003) Pietro Maria Guarienti, *Catalogo*, 1750; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 358, Fol. 1 R. (Foto: TW)



Abbildung 4: (#004) Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico*; Bologna, Costantino Pisarri, 1704; Titelblatt, entworfen von Giampietro Zanotti, gestochen von L. Mattioli. (Foto: TW)



Abbildung 5: (#005) Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico*, hg. v. Pietro Maria Guarienti, 6. Aufl.; Venedig, Pasquali, 1753; Titelblatt. (Foto: TW)



Abbildung 6: (#006) Jean-Joseph Balechou nach Louis de Silvestre, *Graf Heinrich von Brühl*; 1750, Kupferstich; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett. (Foto: SKD)



Abbildung 7: (#007) Johann Friedrich Bause nach Anton Graff, *Christian Ludwig von Hagedorn*; 1774, Kupferstich; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett. (Foto: SKD)



Abbildung 8: (#008) Augustin de Saint-Aubin, *Carl Heinrich von Heineken*; 1770, Kupferstich; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett. (Foto: SKD)



Abbildung 9: (#009) Georg Friedrich Schmidt, *Graf Francesco Algarotti*; 1752, Kupferstich; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett. (Foto: SKD)



Abbildung 10: (#010) Bernardo Bellotto, *Der Neumarkt in Dresden vom Judenhofe aus*; 1749, Öl auf Leinwand, 136 x 236 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 610. (Foto: SKD)



Abbildung 11: (#011) Bernardo Bellotto, *Der Neumarkt in Dresden von der Moritzstrasse aus*; 1750, Öl auf Leinwand, 135 x 237 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 613. (Foto: SKD)



Abbildung 12: (#012) Anton Raphael Mengs, *Selbstbildnis*; 1744/45, Pastell auf Papier, 55 x 42 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. P 167. (Foto: SKD)



Abbildung 13: (#016) Tizian, *Der Zinsgroschen*; Öl auf Pappelholz, um 1516, 75 x 56 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 169. (Foto: SKD)



Abbildung 14: (#017) Dosso Dossi und Battista Dossi, *Der heilige Georg*; 1540, Öl auf Leinwand, 206 x 121 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 124. (Foto: SKD)



Abbildung 15: (#018) Dosso Dossi und Battista Dossi, *Der Erzengel Michael*; 1540, Öl auf Leinwand, 205 x 119 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 125. (Foto: SKD)



Abbildung 16: (#029) unvollständige grafische Rekonstruktion der Gemäldehängung auf der Ostwand des sechsten Saals der Estensischen Galerie zu Modena im Jahre 1744. (Foto: Curti u. Strozzi 1999 *Galleria*, Abb. S. 26)

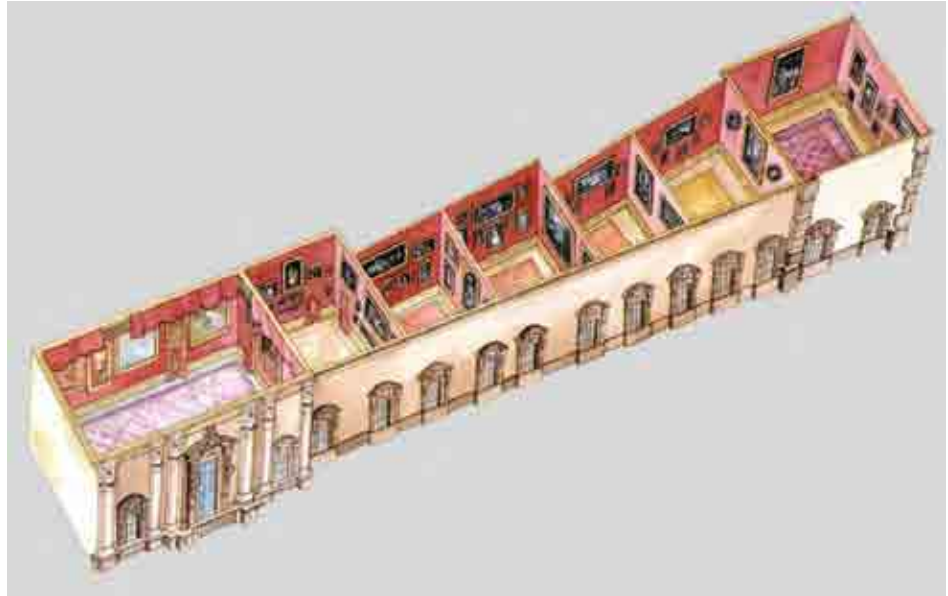


Abbildung 17: (#030) grafische Rekonstruktion der Estensischen Galerie zu Modena im Jahre 1744. (Foto: Curti u. Strozzi 1999 *Galleria*, Abb. S. 5)



Abbildung 18: (#032) Carlo Maratti, *Die heilige Nacht*; Öl auf Leinwand, 99 x 75 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 436. (Foto: SKD)



Abbildung 19: (#033) Carlo Maratti, *Maria mit Kind*; Öl auf Leinwand, 44,5 x 34,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 437. (Foto: SKD)



Abbildung 20: (#034) Vinzenz Fischer, *Allegorie auf die Übertragung der kaiserlichen Galerie in das Belvedere*; 1781, Öl auf Leinwand, 57 x 47 cm; Wien, Österreichische Galerie, Inv. 4229. (Foto: Meijers 1995 [1991] *Kunst*, S. 16, Abb. 4)



Abbildung 21: (#044) Bartolomeo de Folino nach Giovanni Battista Casanova, *Vignette*; Johann Anton Riedel u. Christian Friedrich Wenzel, *Catalogue des tableaux de la Galerie électorale a Dresde*; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1765, Frontispiz. (Foto: TW)



Abbildung 22: (#035) Johann Martin Bernigeroth nach Anna Maria Werner (1688–1753), *Allegorie*; Raymond Leplat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du roy de Pologne à Dresde*; Dresden, Stöffel, 1733, Frontispiz. (Foto: SKD)



Abbildung 23: (#036) Palma il Giovane, *Heiliger Sebastian*; Öl auf Leinwand, 167,5 x 117 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 251. (Foto: SKD)



Abbildung 24: (#037) Francesco Trevisani, *Madonna mit Kind*; Öl auf Leinwand, 99,5 x 74 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 448. (Foto: SKD)



Abbildung 25: (#038) Schule Carlo Dolcis, *Jungfrau Maria*; Öl auf Leinwand, 77 x 61,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 511. (Foto: SKD)



Abbildung 26: (#039) Rosalba Carriera, *Selbstbildnis*; 1731, Pastell auf Papier, 46,5 x 34 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. P 29. (Foto: SKD)



Abbildung 27: (#040) Jean Étienne Liotard, *Schokoladenmädchen*; um 1744/45, Pastell auf Papier, 82,5 x 52,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. P 161. (Foto: SKD)



Abbildung 28: (#041) Correggio, *Anbetung der Hirten (Die Nacht/La notte)*; Öl auf Pappelholz, 256,5 x 188 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 152. (Foto: SKD)



Abbildung 29: (#042) Adolph Moritz Kretzschmar, *Holbein und Raffael*; Holzschnitt; Julius Hübner, *Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung und Notizen über die Erwerbung der einzelnen Bilder*; Dresden, Liepsch & Reichardt, 1856, Einbandillustration. (Foto: TW)



Abbildung 30: (#045) Grundriss der Gemäldegalerie, 1856; Julius Hübner, *Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung und Notizen über die Erwerbung der einzelnen Bilder*; Dresden, Liepsch & Reichardt, 1856, Faltplan. (Foto: TW)



Abbildung 31: (#043) Bartholomäus Sarburgh nach Hans Holbein dem Jüngere, *Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen*; Öl auf Eichenholz, 159 x 103 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1892. (Foto: SKD)



Abbildung 32: (#046) Anton Heinrich Riedel nach Anton Graff, *Johann Anton Riedel*; 1817, Radierung; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett. (Foto: SKD)

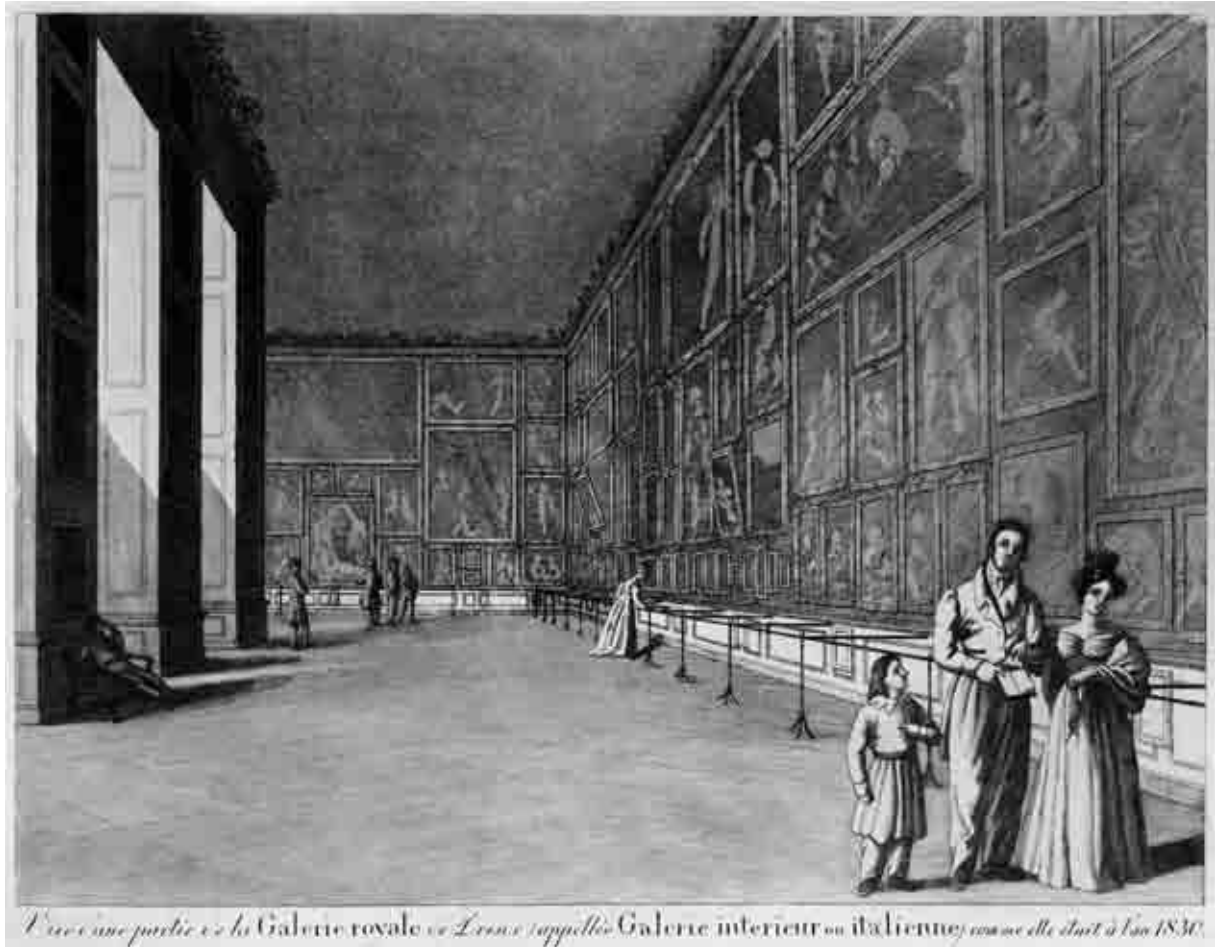


Abbildung 33: (#058) Anonymus, *Vue d'une partie de la galerie royale de Dresde (appelée galerie intérieur ou italienne) comme elle était à l'an 1830*; Radierung, 19,8 x 25 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 131532 (Foto: SKD)



Abbildung 34: (#059) Ercole de' Roberti, *Gefangennahme Christi*; 1480er Jahre, Tempera auf Pappelholz, 35 x 118 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 46. (Foto: SKD)



Abbildung 35: (#060) Ercole de' Roberti, *Kreuztragung Christi*; 1480er Jahre, Tempera auf Pappelholz, 35 x 118 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 45. (Foto: SKD)



Abbildung 36: (#061) Correggio, *Madonna des heiligen Franziskus*; 1514/15, Öl auf Pappelholz, 299 x 245 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 150. (Foto: SKD)



Abbildung 37: (#062) Francesco del Cossa, *Verkündigung*; 1470/72, Tempera auf Pappelholz, 139 x 113,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 43. (Foto: SKD)



Abbildung 38: (#064) Correggio, *Die Madonna des heiligen Georg*; Öl auf Pappelholz, 285 x 190 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 153. (Foto: SKD)



Abbildung 39: (#065) Raffael, *Die sixtinische Madonna*; Öl auf Leinwand, 269,5 x 201 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 93. (Foto: SKD)



Abbildung 40: (#066) Francesco del Cossa, *Geburt Christi*; 1470/72, Tempera auf Pappelholz, 26,4 x 115 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 44. (Foto: SKD)



Abbildung 41: (#067) Johann Adam Steinhäuser, *Gemäldeinventar*, um 1741–1747; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 357, Fol. 214 V. und 215 R. (Foto: TW)



Abbildung 42: (#071) Christian Gottlob Hammer nach Gottlob Friedrich Thormeyer (1775–1842), *Vue de la galerie des tableaux*; um 1800?, Radierung; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett. (Foto: TW)

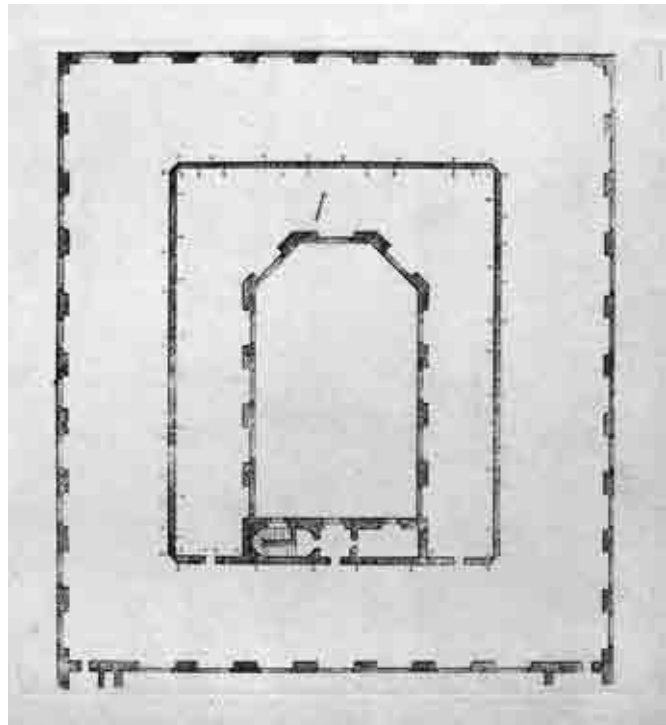


Abbildung 43: (#072) Anonymus, *Grundriss der Gemäldegalerie*; Kupferstich; Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. A 131530. (Foto: TW)

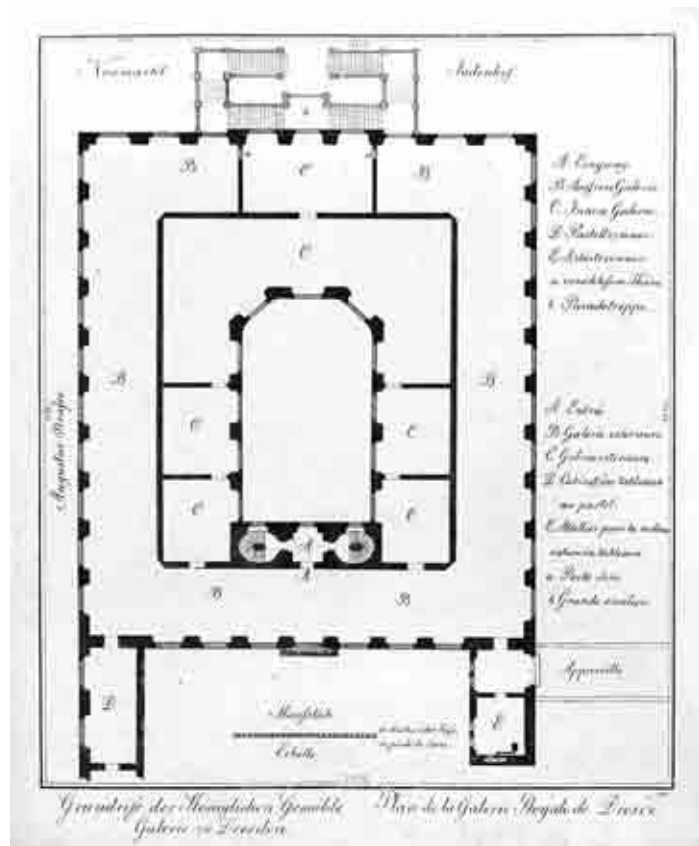


Abbildung 44: (#073) Anonymus, *Grundriss der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*; 1831, 24,8 x 20 cm, Radierung; Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. A 131529. (Foto: TW)

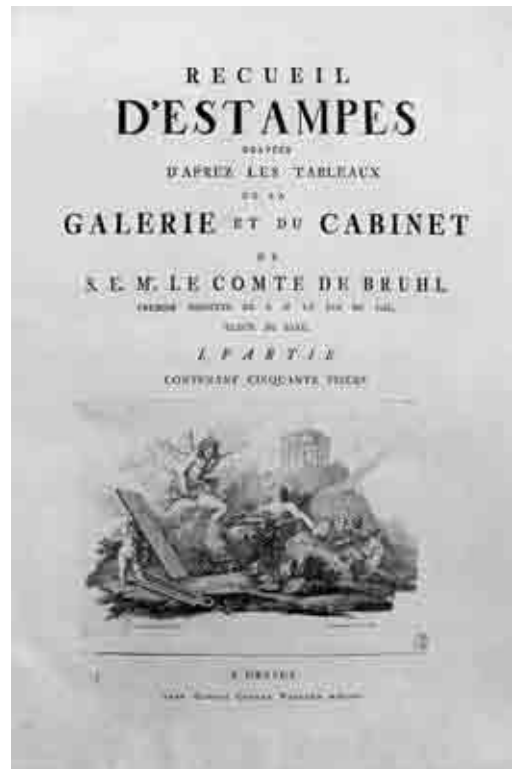




Abbildung 47: (#078) Matthias Österreich nach Laurent de La Hire, *Fides*; 1752, Radierung; Matthias Oesterreich, *Recueil de quelques desseins de plusieurs habiles maîtres tirés du cabinet de s. e. ms.^{gr} le prem. ministre comte de Brühl*; Dresden, Georg Konrad Walther, 1752, Nr. 1. (Foto: TW)



Abbildung 48: (#080) Matthias Oesterreich nach Pier Leone Ghezzi, *Bernardino Luchesi aus Bologn*; 1751, Radierung, gespiegelt; Matthias Oesterreich, *Recueil de quelques desseins de plusieurs habiles maîtres tirés du cabinet de s. e. ms.^{gr} le prem. ministre comte de Brühl*; Dresden, Georg Konrad Walther, 1752, Nr. 12. (Foto: TW)



Abbildung 49: (#081) Pierre Étienne Moitte nach Correggio, *Die Verlobung der heiligen Katharina*; 1749, Kupferstich; *Recueil d'estampes gravées d'aprez les tableaux de la galerie et du cabinet s. e. m.^r le comte de Bruhl*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Georg Konrad Walther, 1754. (Foto: TW)



Abbildung 50: (#082) Pierre Hutin nach Charles-François Hutin, Vignette; *Recueil d'estampes gravées d'aprez les tableaux de la galerie et du cabinet s. e. m.^r le comte de Bruhl*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Georg Konrad Walther, 1754, Frontispiz. (Foto: TW)

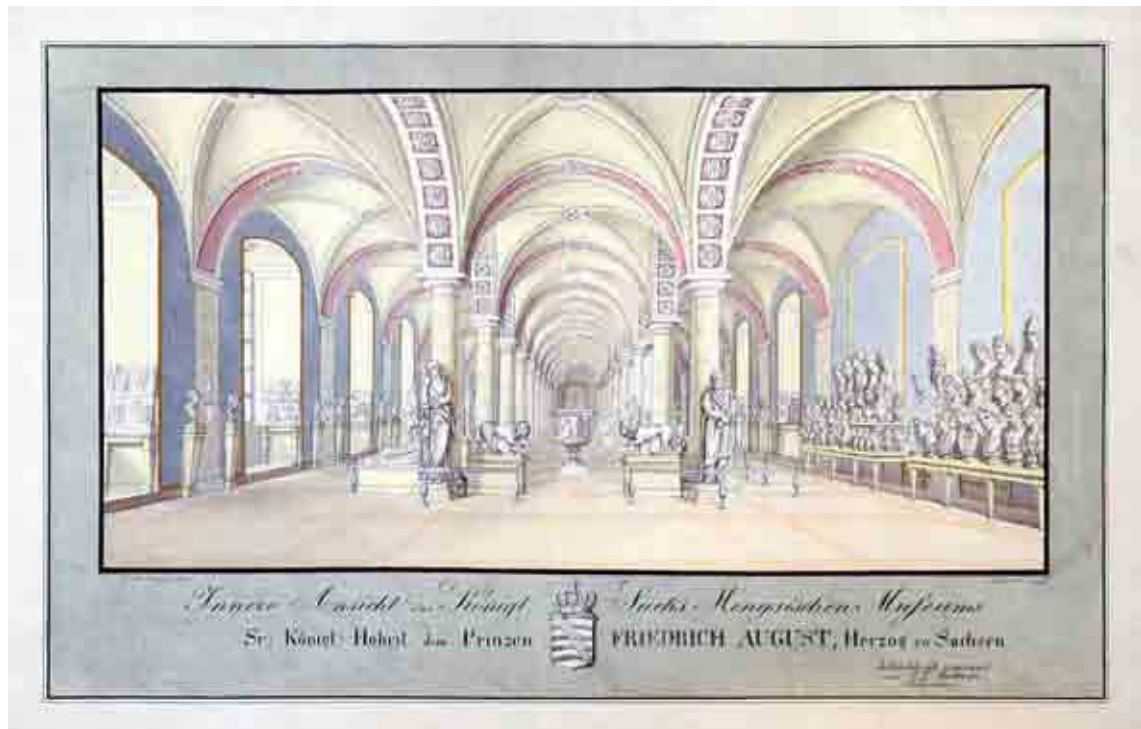


Abbildung 51: (#083) Karl Ludwig Matthäi nach Julius Cäsar Thaeter, *Innere Ansicht des königlichen sächsischen Mengsischen Museums*; 1794, aquarellierte Radierung; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. A 131535 (Foto: TW)



Abbildung 52: (#085) Pietro Rotari, *Die Ruhe auf der Flucht*; vor 1754, Öl auf Leinwand, 274 x 209 cm; ehemals Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 599, Kriegsverlust. (Foto: SKD)



Abbildung 53: (#086) Francesco Solimena, *Gundeaker Graf Althann überreicht Karl VI. das Inventar der Gemäldegalerie in der Stallburg*; 1728, Öl auf Leinwand, 284 x 309 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum. (Foto: KMW)

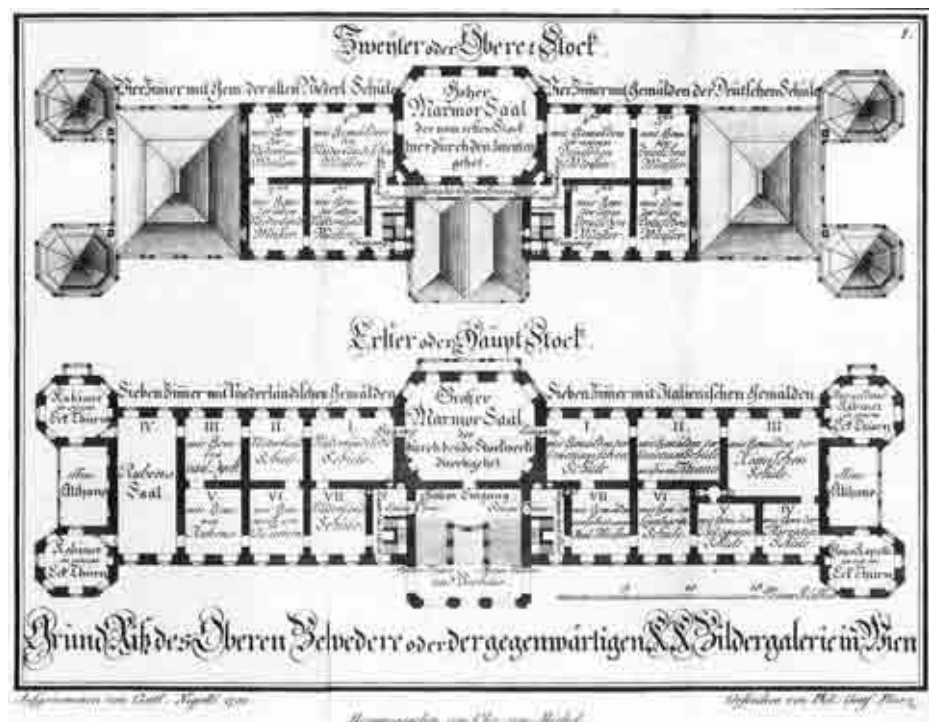


Abbildung 54: (#087) Philipp Gottfried Pintz nach Gottlieb Nigelli, *Grundriss des oberen Belvedere oder der gegenwärtigen k. k. Bildergalerie in Wien*; Christian von Mechel, *Verzeichniss der Gemälde der kaiserlich königlichen Bilder Galerie in Wien*; Wien, k. V., 1783. (Foto: TW)

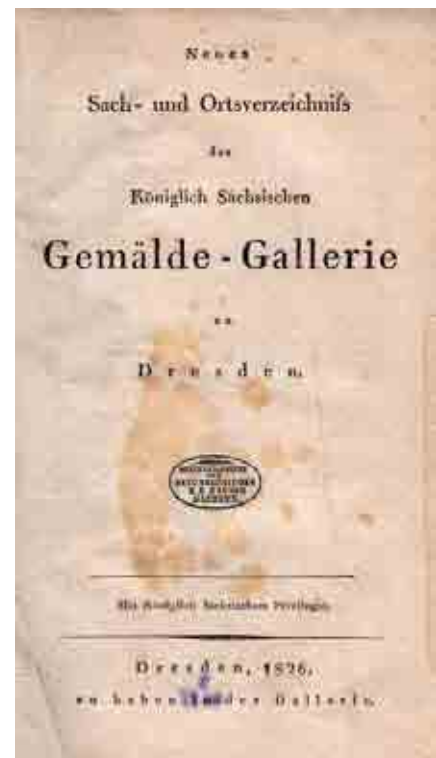


Abbildung 55: (#088) Titelblatt, aus: Friedrich Matthäi, *Neues Sach- und Ortsverzeichnis der königlich sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden*; Dresden, Selbstverlag, 1826. (Foto: TW)

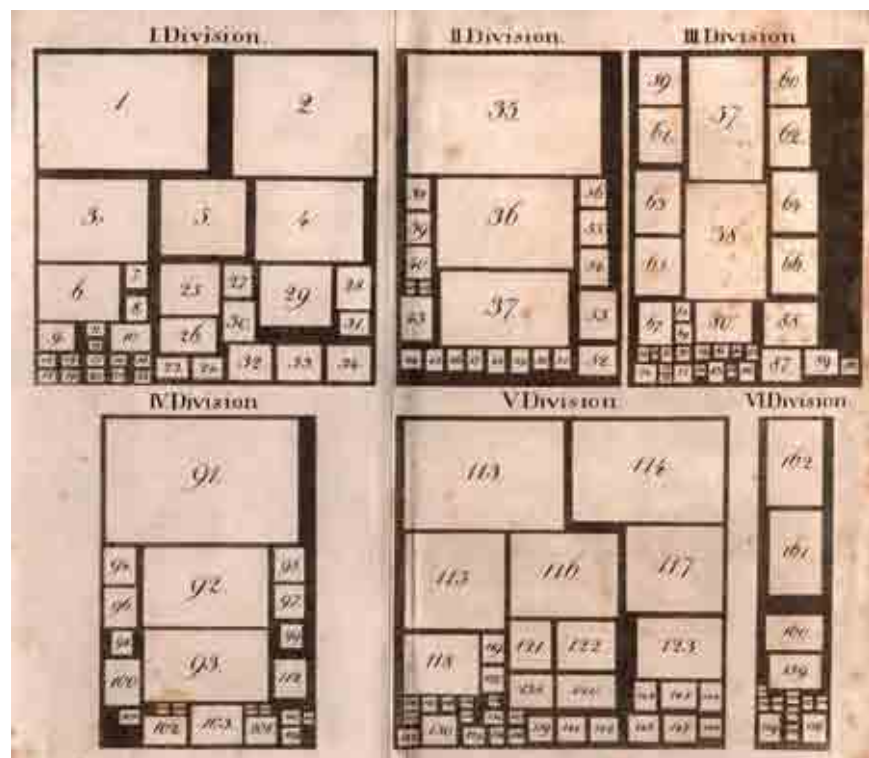


Abbildung 56: (#089) Wandablauf der ersten bis sechsten Division der Äussere Galerie, aus: Friedrich Matthäi, *Neues Sach- und Ortsverzeichnis der königlich sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden*; Dresden, Selbstverlag, 1826. (Foto: TW)



Abbildung 57: (#090) Christian Wilhelm Ernst Dietrich, *Moritatensänger*; 9. Januar 1740, Ätznradierung; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. A 15722. (Foto: TW)

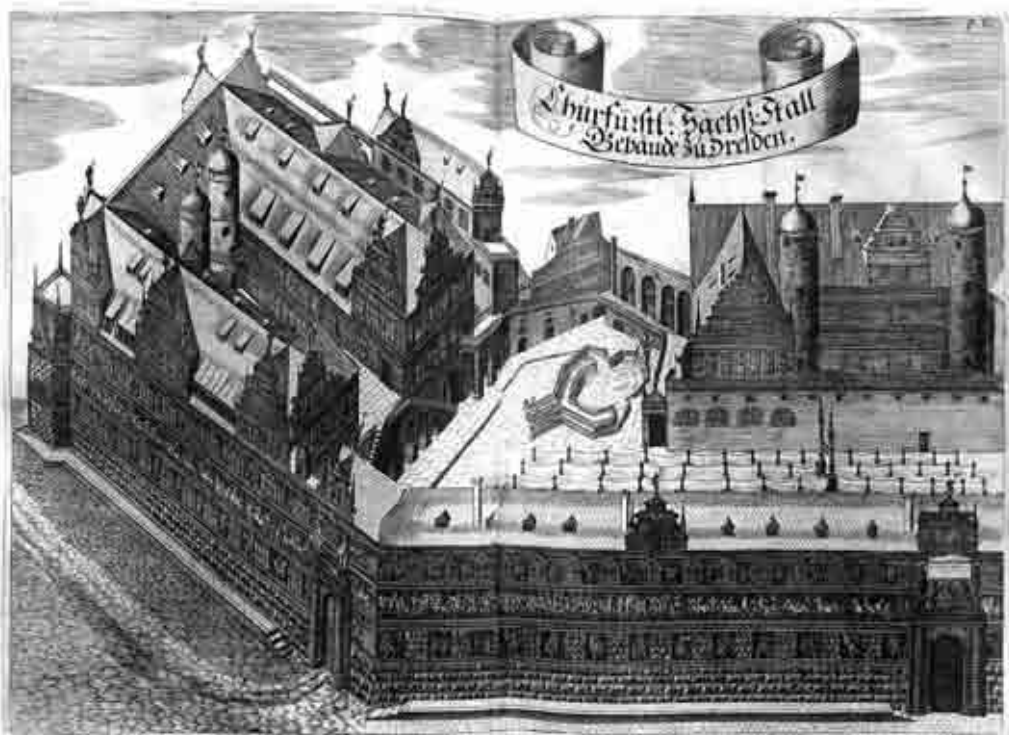


Abbildung 58: (#063) Anonymus, *Kurfürstliches sächsisches Stallgebäude zu Dresden*, Kupferstich; Anton Weck, *Der churfürstlichen sächsischen weitberufenen Residenz- und Hauptfestung Dresden Breschreib- und Vorstellung*; Nürnberg, Johann Hoffmann, 1679, S. 61. (Foto: TW)

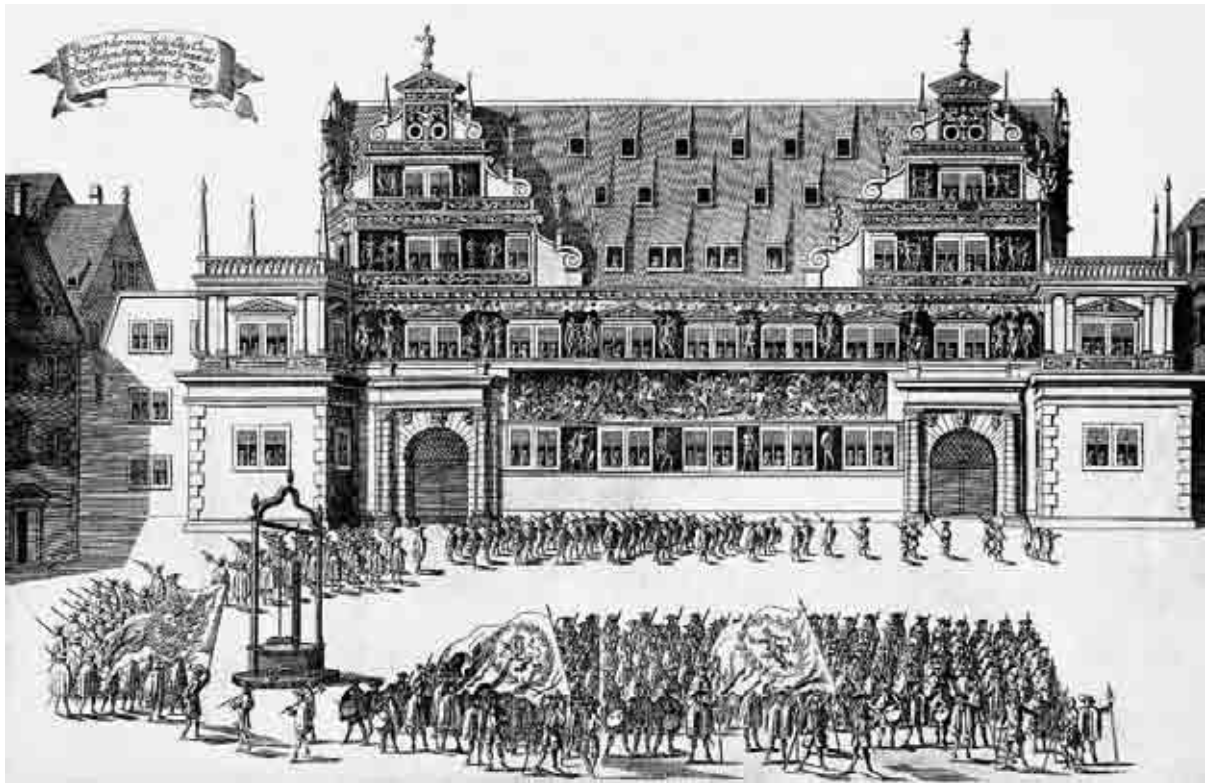


Abbildung 59: (#056) Anonymus, *Fassade des Dresdner Stallhofs*; 1678, Kupferstich; Gabriel Tzschimmer, *Dresdner Strassenansichten vom Jahre 1678. Nach Gabriel Tzschimmers Kupferwerk 'Die durchlauchtigste Zusammenkunft'*, hg. v. Otto Richter u. Verein für Geschichte Dresdens; Dresden, Stengel & Markert, 1892, Abb. G. (Foto: TW)

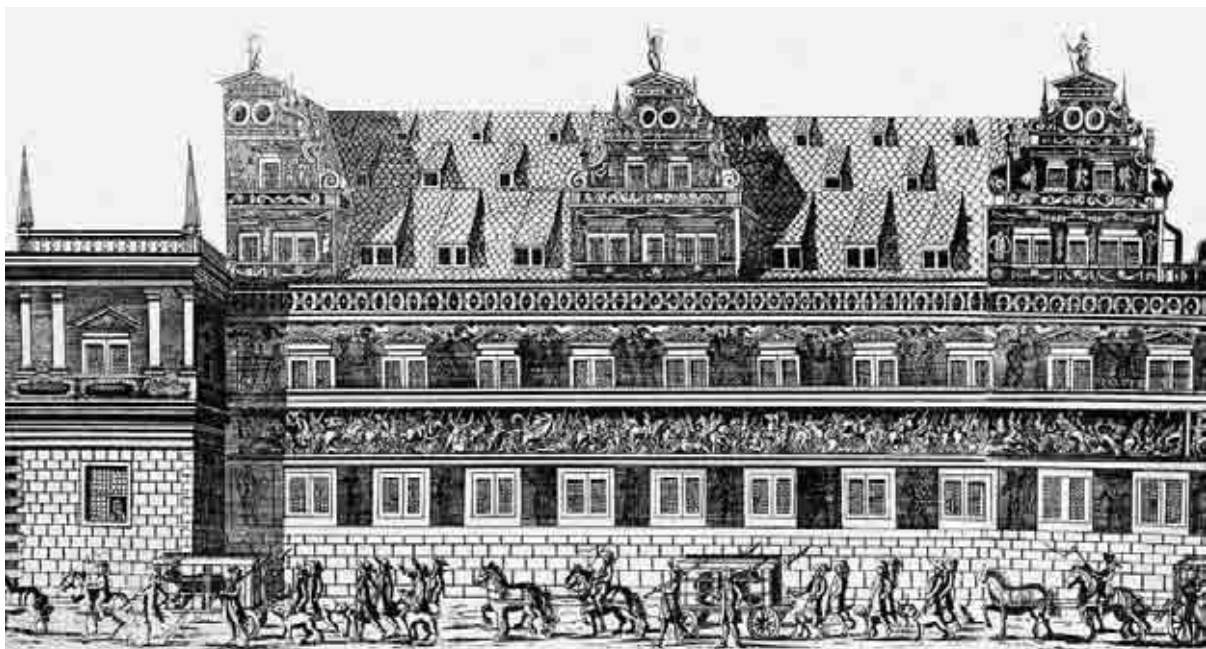


Abbildung 60: (#057) Anonymus, *Seitenfassade des Dresdner Stallhofs*; 1678, Kupferstich; Gabriel Tzschimmer, *Dresdner Strassenansichten vom Jahre 1678. Nach Gabriel Tzschimmers Kupferwerk 'Die durchlauchtigste Zusammenkunft'*, hg. v. Otto Richter u. Verein für Geschichte Dresdens; Dresden, Stengel & Markert, 1892, Abb. B. (Foto: TW)

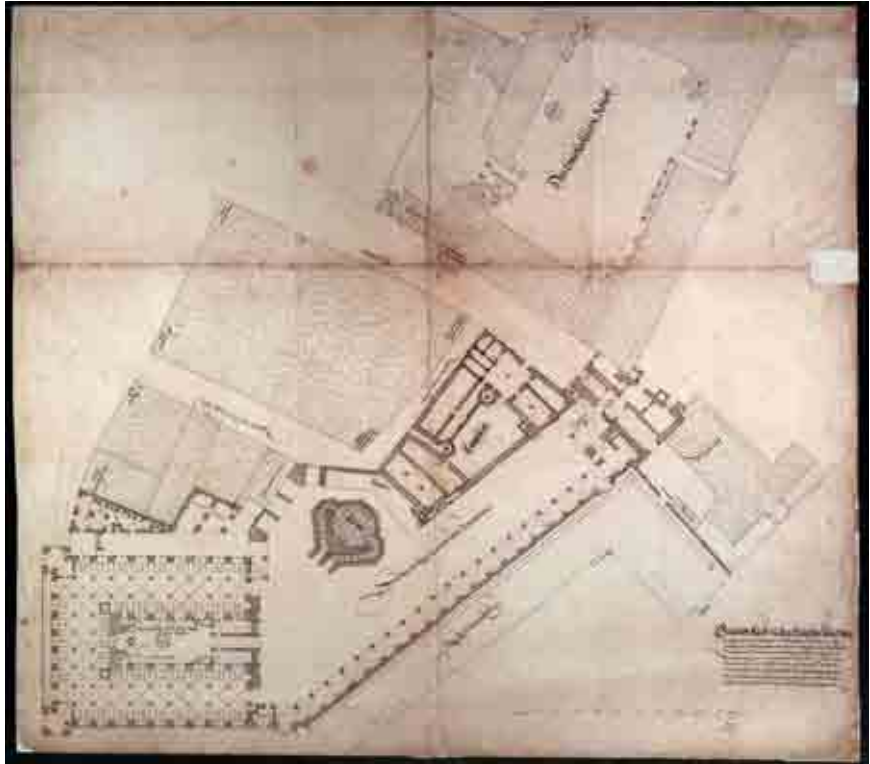


Abbildung 61: (#130) Paul Buchner, *Grundriss des Dresdner Residenzkomplexes*; 1586, Federzeichnung auf Papier, 96 x 113,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Plankammer, Cap. I a Nr. 32. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3983-2)

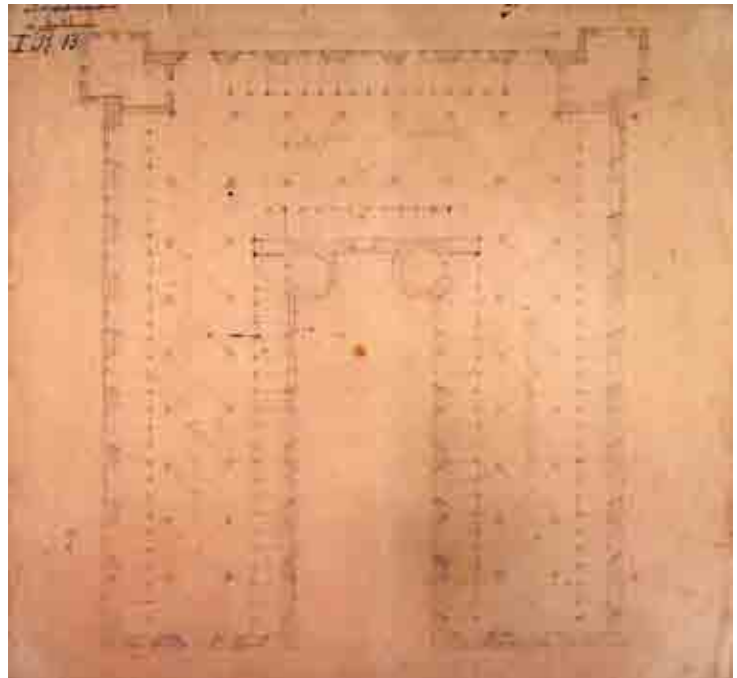


Abbildung 62: (#135) Anonymus, *Grundriss des Erdgeschosses des Dresdner Stallhofs*, vor 1729/30, Bleistift auf Papier, 46 x 43,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 13. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3817)

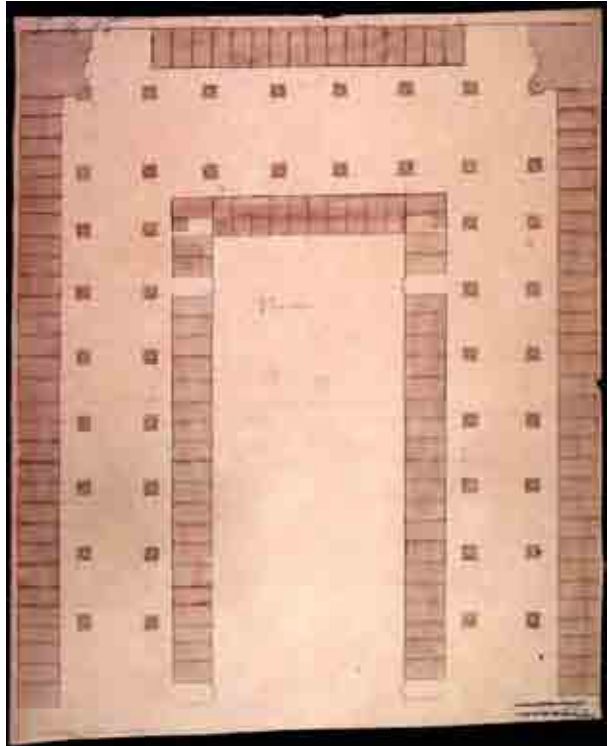


Abbildung 63: (#136) Anonymus, *Grundriss des Erdgeschosses des Dresdner Stallhofs*; vor 1729/30, lavierte Federzeichnung auf Papier, 43,5 x 53 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 15. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3819)

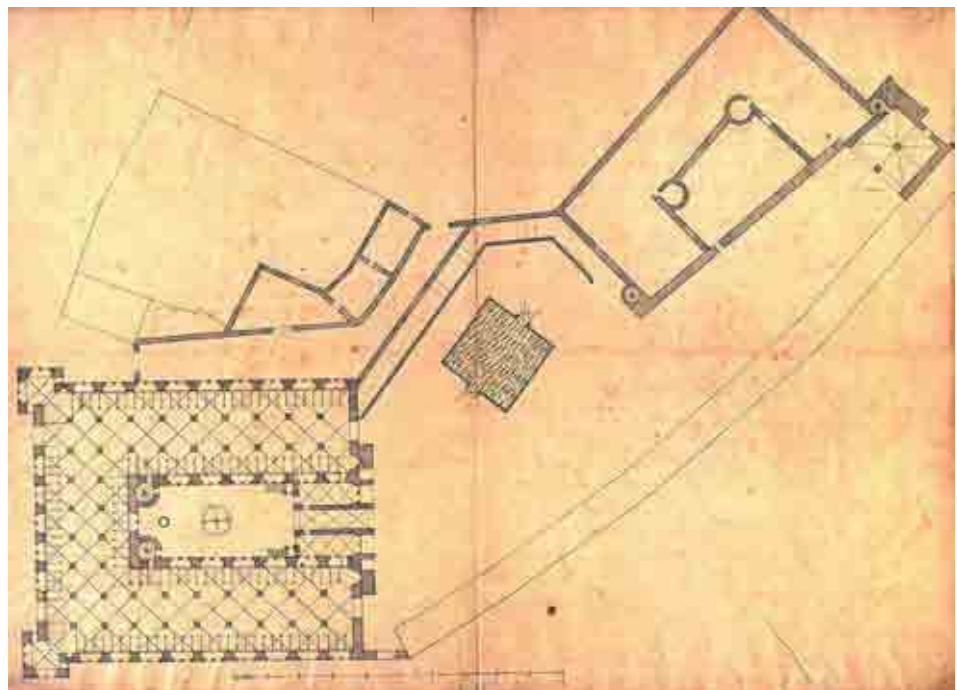


Abbildung 64: (#137) Paul Buchner, *Grundriss des Erdgeschosses des Dresdner Stallhofs*; vor 1729/30, lavierte Federzeichnung auf Papier, 67,5 x 49 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Schrank V, Fach 69, Nr.13c (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche)

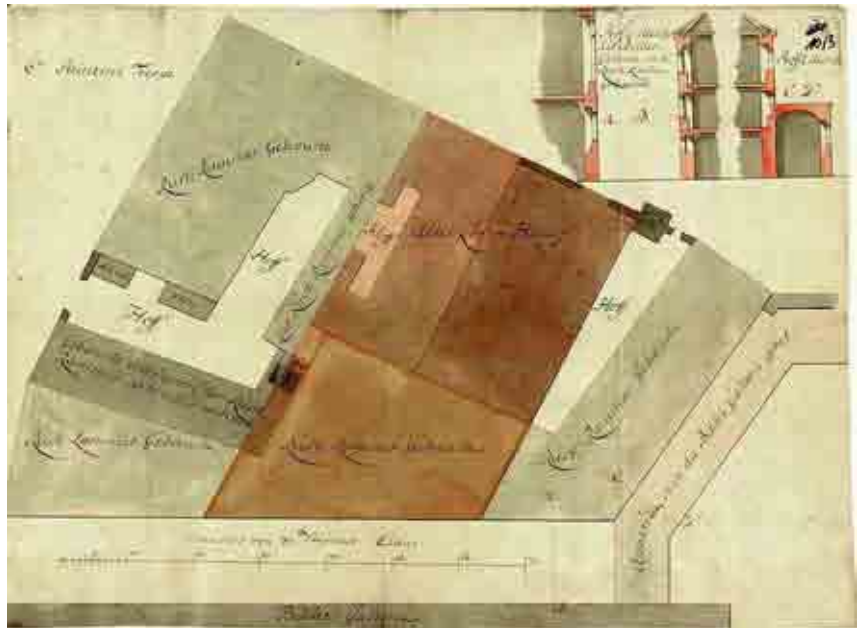


Abbildung 65: (#092) Anonymus, *Grundriss und Aufriss der Rüstkammergebäude und der Gemäldegalerie*; nach 1746, kolorierte Federzeichnung auf Papier, 33,3 x 46,3 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Geheimes Kabinett, Loc. 379/6, Bl. 10/3. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche)

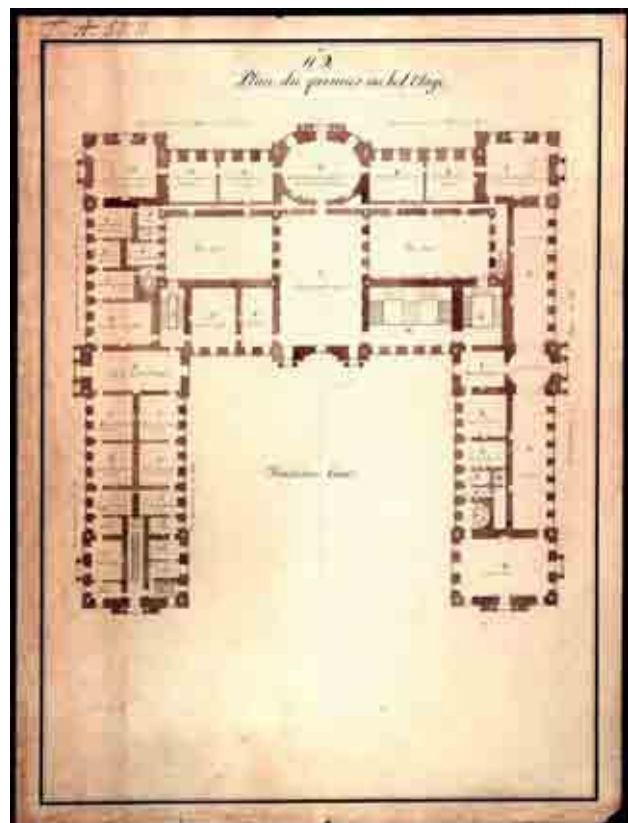


Abbildung 66: (#138) Zacharias Longuelune, *Grundriss des ersten Obergeschosses eines neuen Dresdner Residenzschlosses*; 1724/30, lavierte Federzeichnung auf Papier; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 4015)

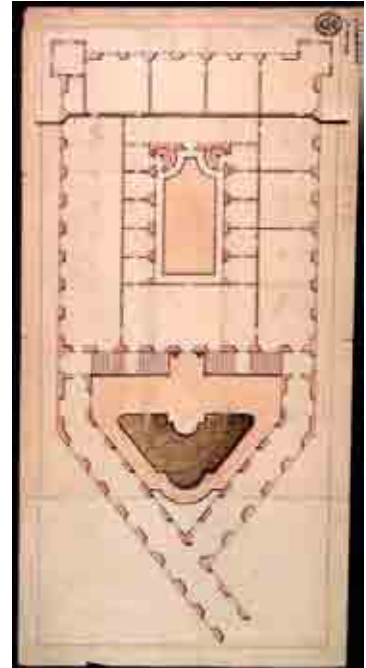


Abbildung 67: (#103) Anonymus, *Grundriss des ersten Obergeschosses des Dresdner Stallhofs mit eigenhändigen Eintragungen Augusts des Starken*; vor 1729/30, kolorierte Bleistift und Feder auf Papier, 68 x 34,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 11. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3815)

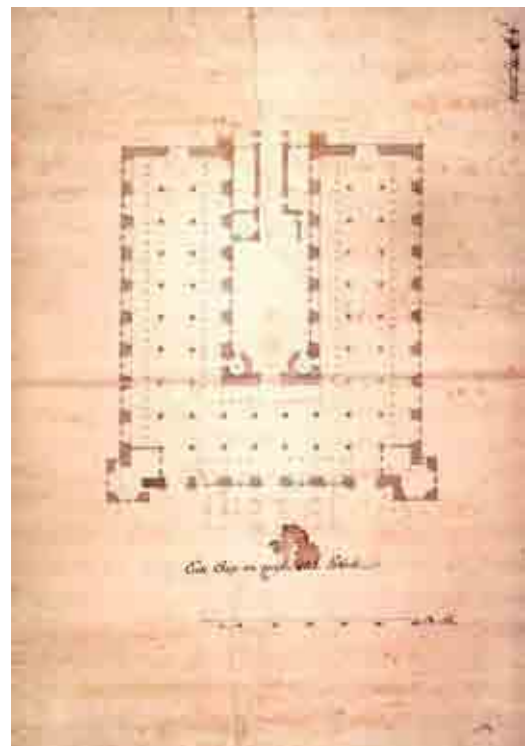


Abbildung 68: (#132) Anonymus, *Grundriss des Erdgeschosses des Dresdner Stallhofs*; vor 1729/30, lavierte Feder und Bleistift auf Papier, 67,5 x 46,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 9b. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3813)

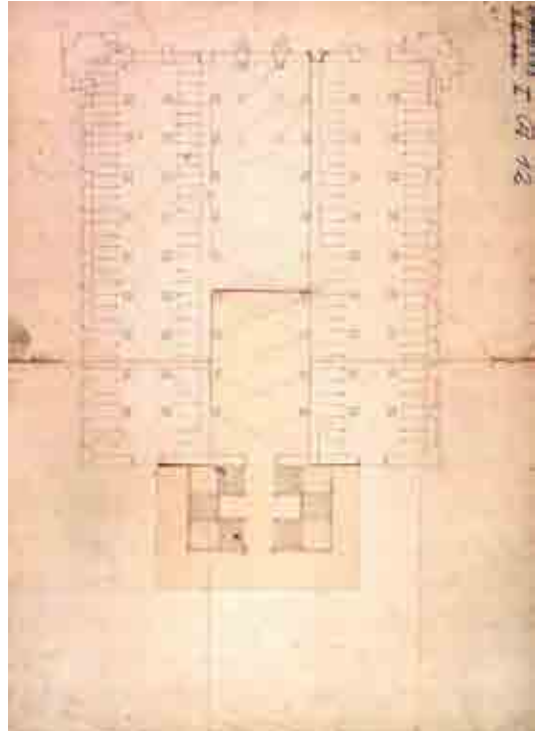


Abbildung 69: (#133) Anonymus, *Grundriss des Erdgeschosses des Dresdner Stallhofs*; vor 1729/30, Bleistift auf Papier, 54,5 x 40 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 12. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3816)

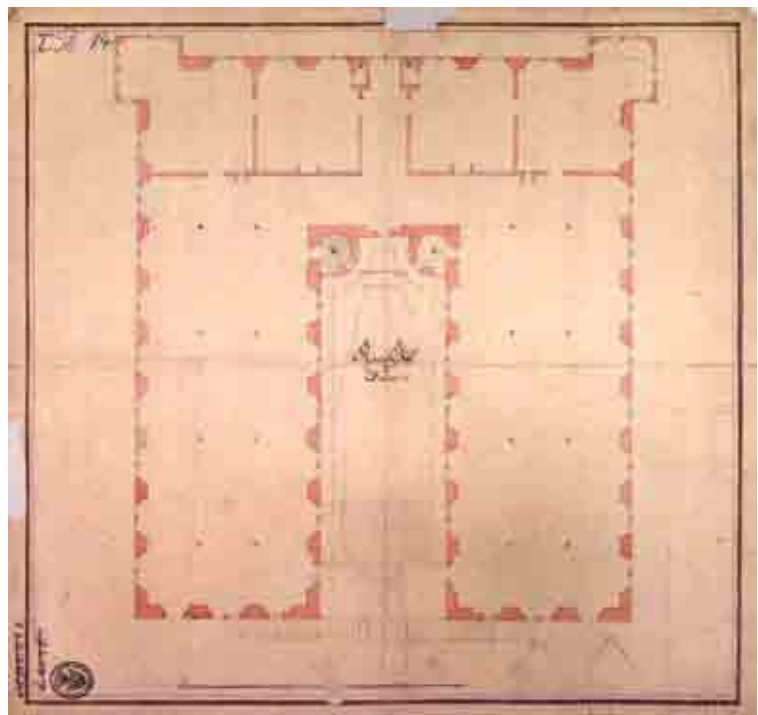


Abbildung 70: (#134) Anonymus, *Grundriss des Erdgeschosses des Dresdner Stallhofs*; vor 1729/30, kolorierte Federzeichnung und Bleistift auf Papier, 50 x 48 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 14. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3818)

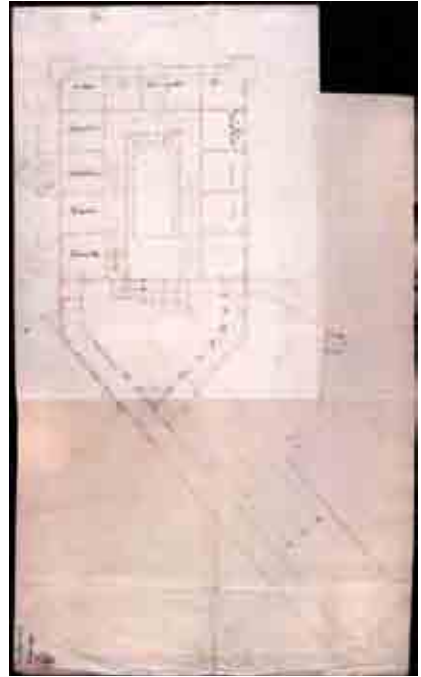


Abbildung 71: (#091) Anonymus, *Grundriss des ersten Obergeschosses des Dresdner Stallhofs mit eigenhändigen Eintragungen Augusts des Starken*, vor 1729/30, kolorierte Federzeichnung und Bleistift auf Papier, 96 x 57 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 10. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3814)

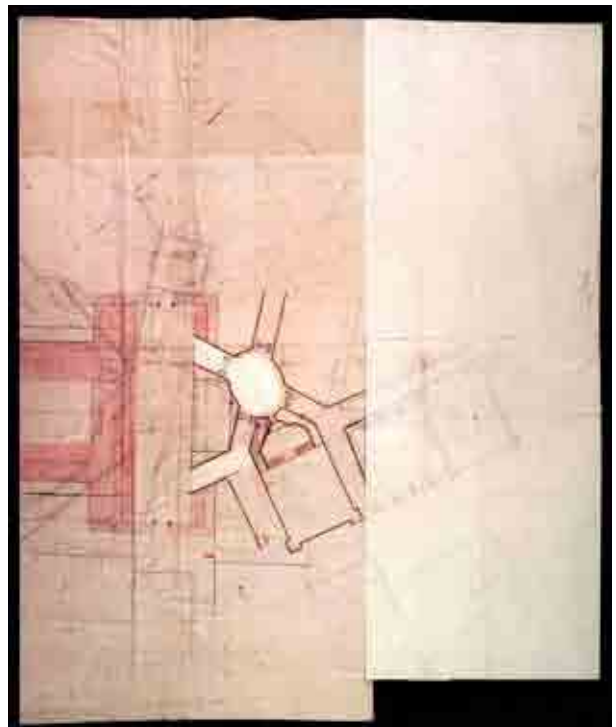


Abbildung 72: (#107) Zacharias Longuelune, *Städtebaulicher Entwurf für den Schlosskomplex mit eigenhändigen Eintragungen Augusts des Starken*, vor 1729/30, Zeichnung auf Papier; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, rechte Hälfte. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3979-2)

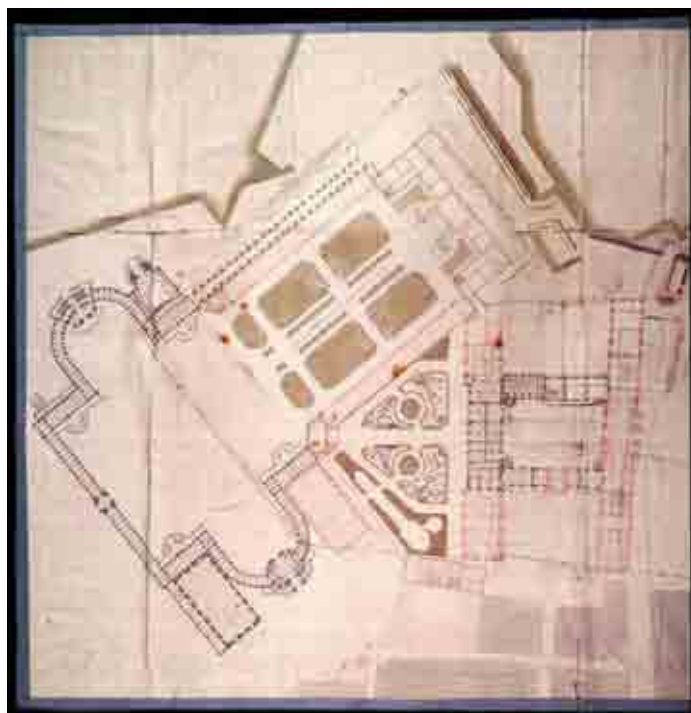


Abbildung 73: (#109) Zacharias Longuelune, *Städtebaulicher Entwurf für den Zwinger und das Schloss*, nach 1729/30 und vor 1739, farbig lavierte Federzeichnung auf Papier, insgesamt 149 x 90 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I a Nr. 60 a, Bl. 1 b; linke Hälfte. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 4060-2)

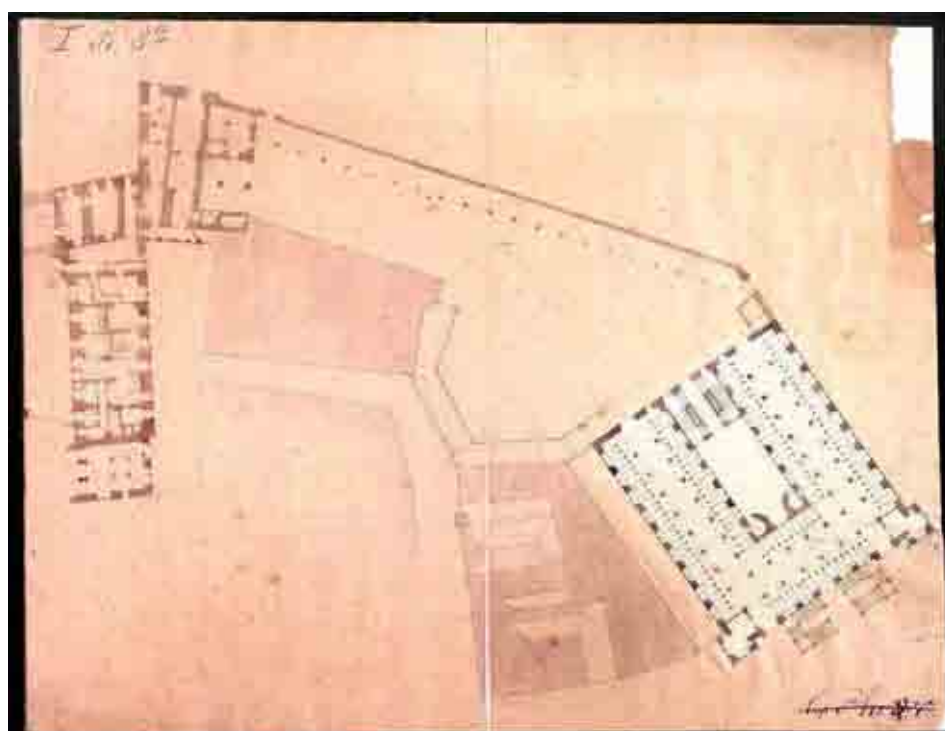


Abbildung 74: (# 127) Anonymus, *Grundriss des Stallhofs*; nach 1729/30, lavierte Federzeichnung und Bleistift auf Papier, 54,5 x 42,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 8a. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3809)

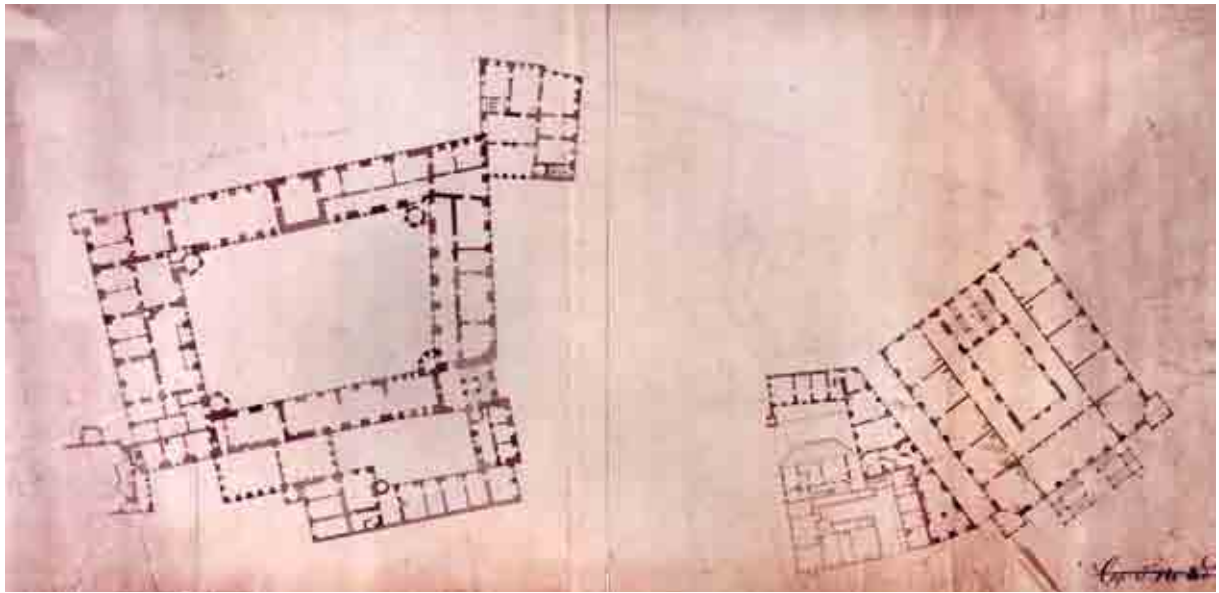


Abbildung 75: (#128) Zacharias Longuelune?, *Grundriss des Stallhofs und anliegender Gebäude*; 1731–1744, lavierte Federzeichnung auf Papier, 85 x 41 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 8b. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3810)

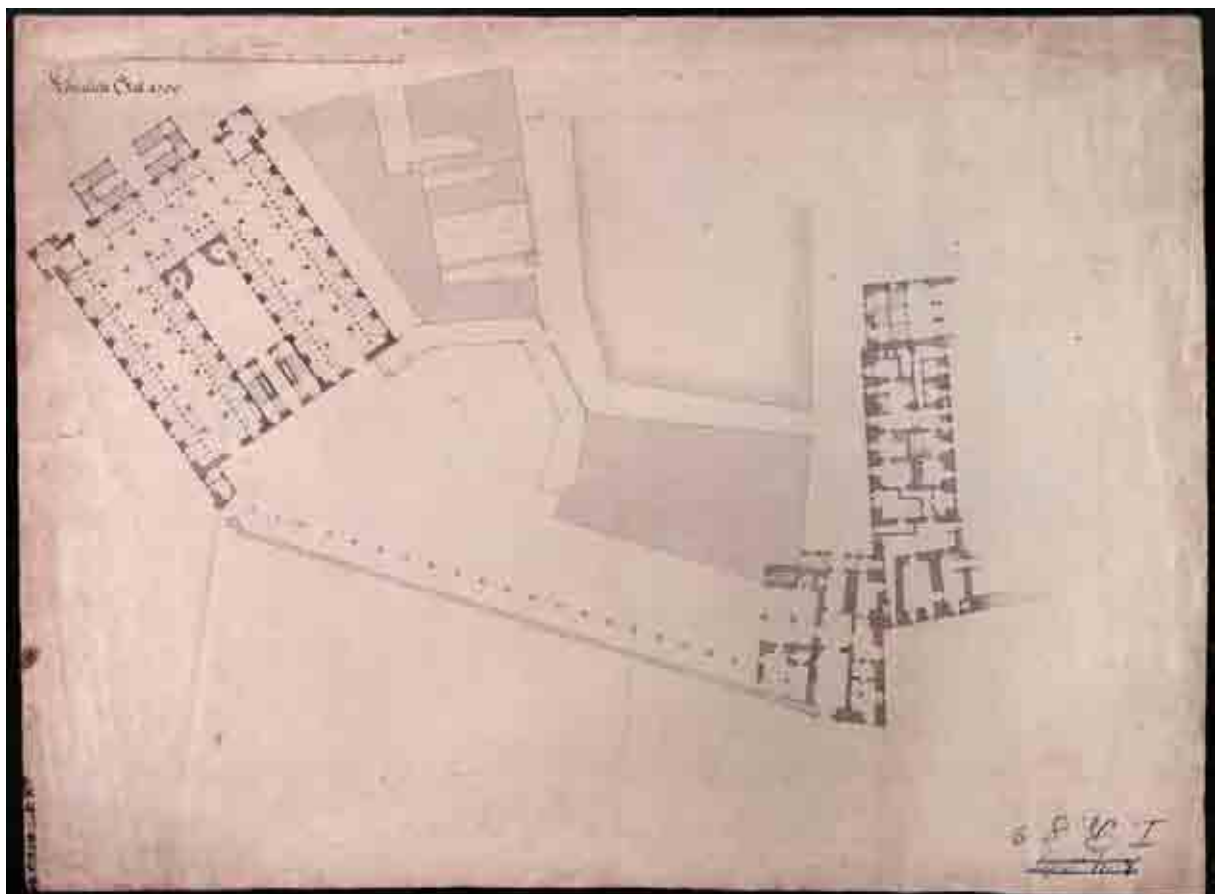


Abbildung 76: (#129) Anonymus, *Grundriss des Stallhofs*; 1739, lavierte Federzeichnung auf Papier, 66 x 48,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 8c. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3811)

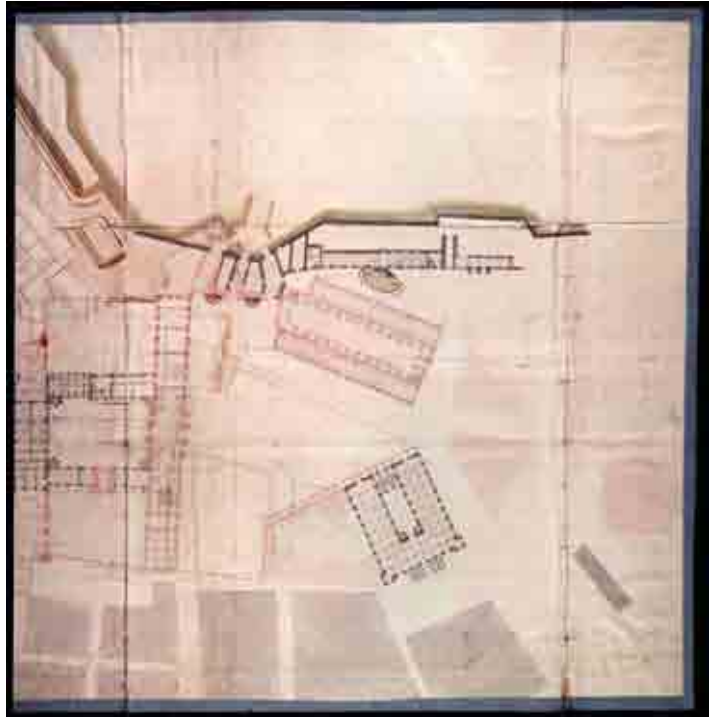


Abbildung 77: (#108) Zacharias Longuelune, *Städtebaulicher Entwurf für den Vorhof des Schlosses*, nach 1729/30 und vor 1739, farbig lavierte Federzeichnung auf Papier, insgesamt 149 x 90 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I a Nr. 60 a, Bl. 1 b, rechte Hälfte. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 4060-1)

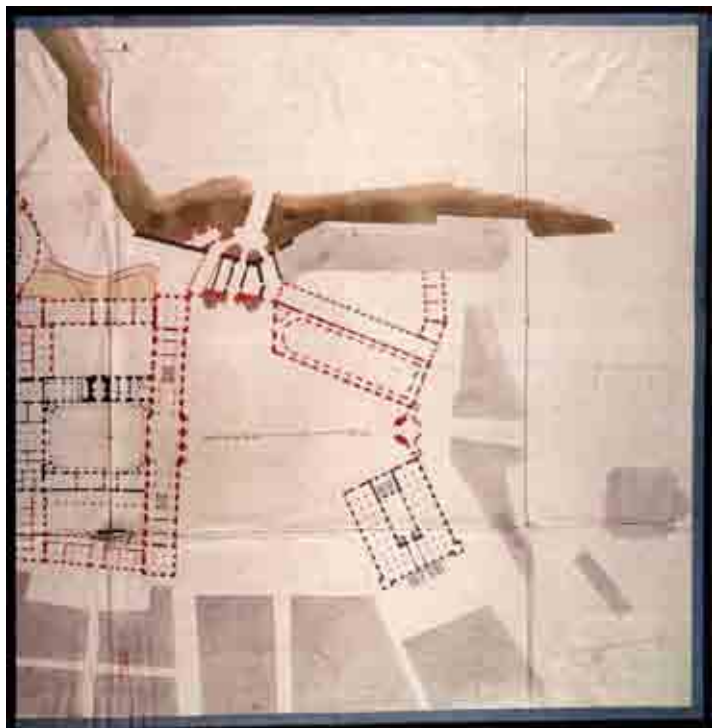


Abbildung 78: (#106) Zacharias Longuelune, *Städtebaulicher Entwurf für den Schlossvorhof (rechte Hälfte)*, nach 1729/30 und 1739, farbig lavierte Federzeichnung auf Papier, insgesamt 153 x 91 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I a Nr. 60 a, Bl. 1 a; rechte Hälfte. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 4059-2)



Abbildung 79: (#104) Anonymus, *Städtebaulicher Entwurf für den Schlossvorhof*; um 1730, farbig lavierte Federzeichnung auf Papier, insgesamt 156 x 93,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I a Nr. 34; rechte Hälfte. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3985-1)

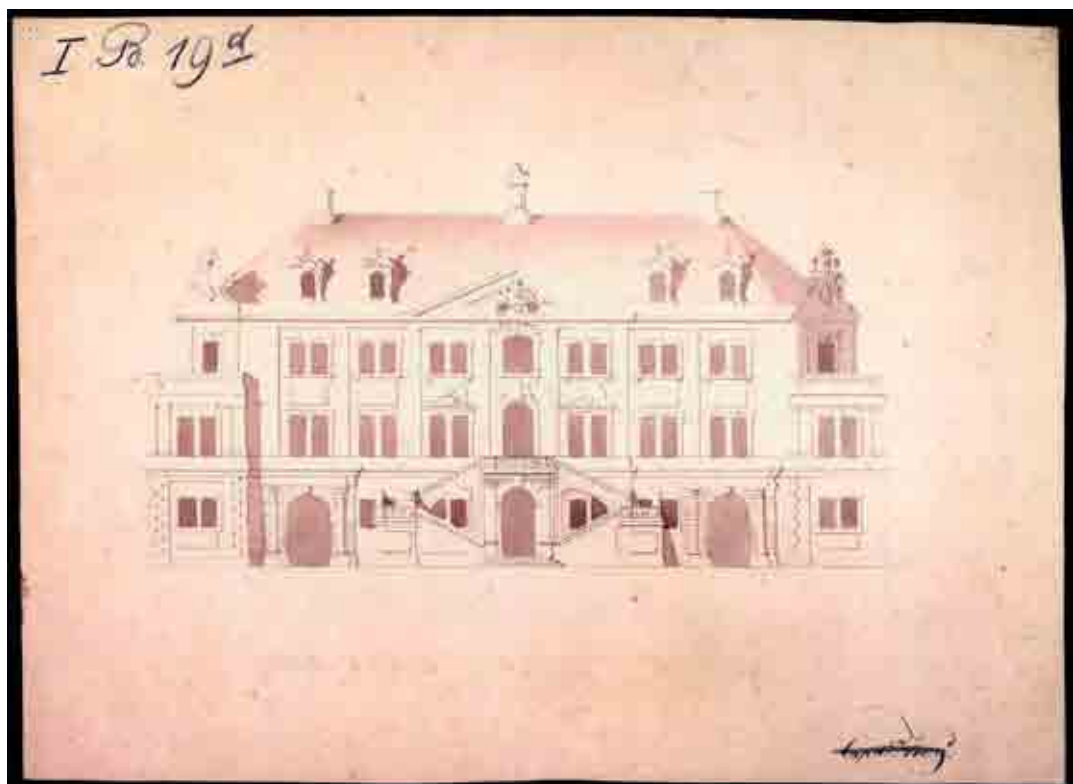


Abbildung 80: (#099) Anonymus, *Fassade des Dresdner Stallhofs*; vor 1729/30, lavierte Federzeichnung auf Papier, 42 x 31 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 19d. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3828)

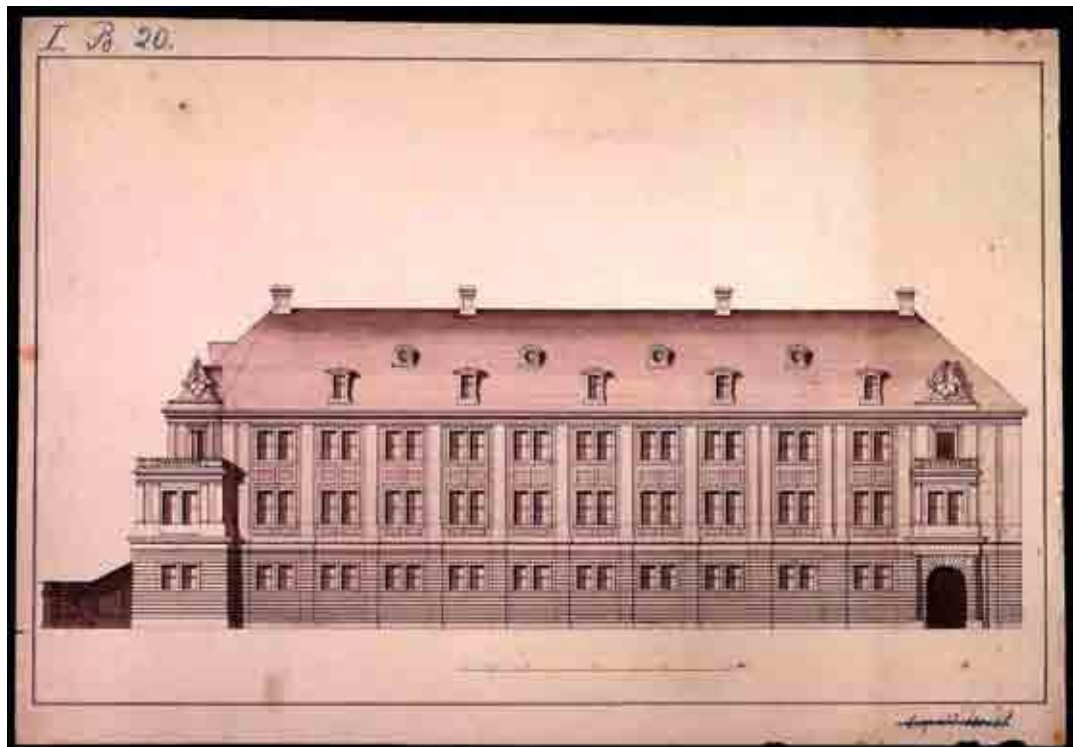


Abbildung 81: (#101) Anonymus, *Querschnitt des Dresdner Stallhofs*; nach 1729/30, lavierte Federzeichnung auf Papier, 53 x 40,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 20. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3829)

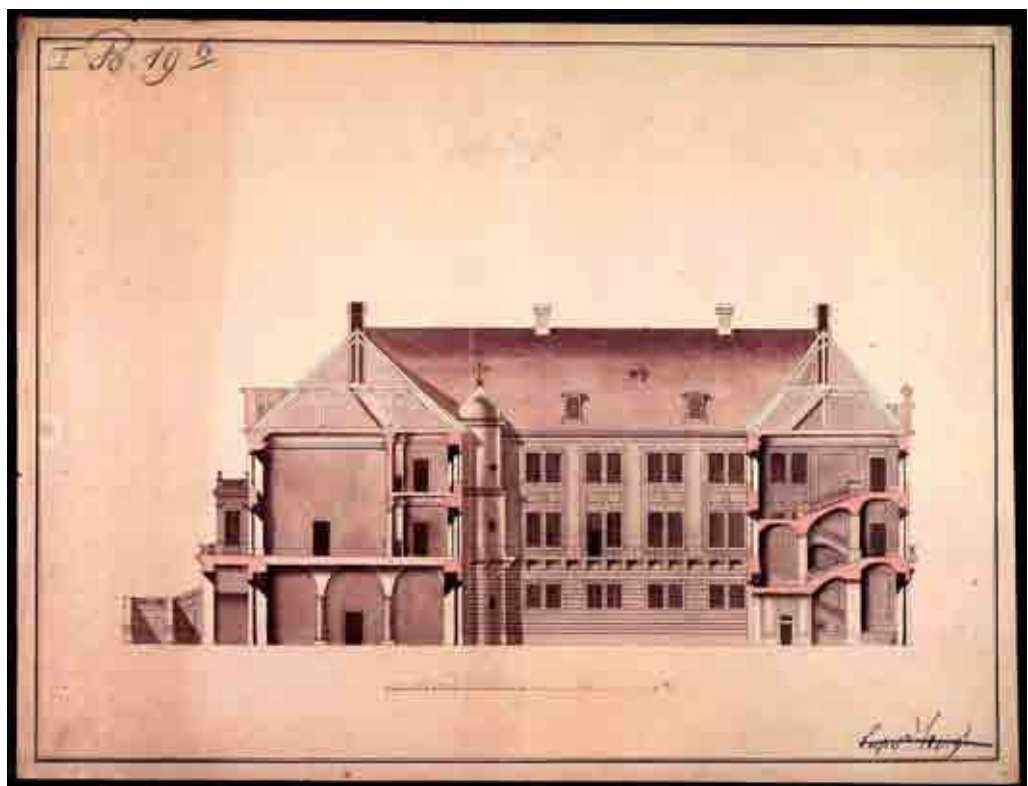


Abbildung 82: (#100) Anonymus, *Querschnitt des Dresdner Stallhofs*; nach 1729/30, lavierte Federzeichnung auf Papier, 53 x 40,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 19b. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3826)

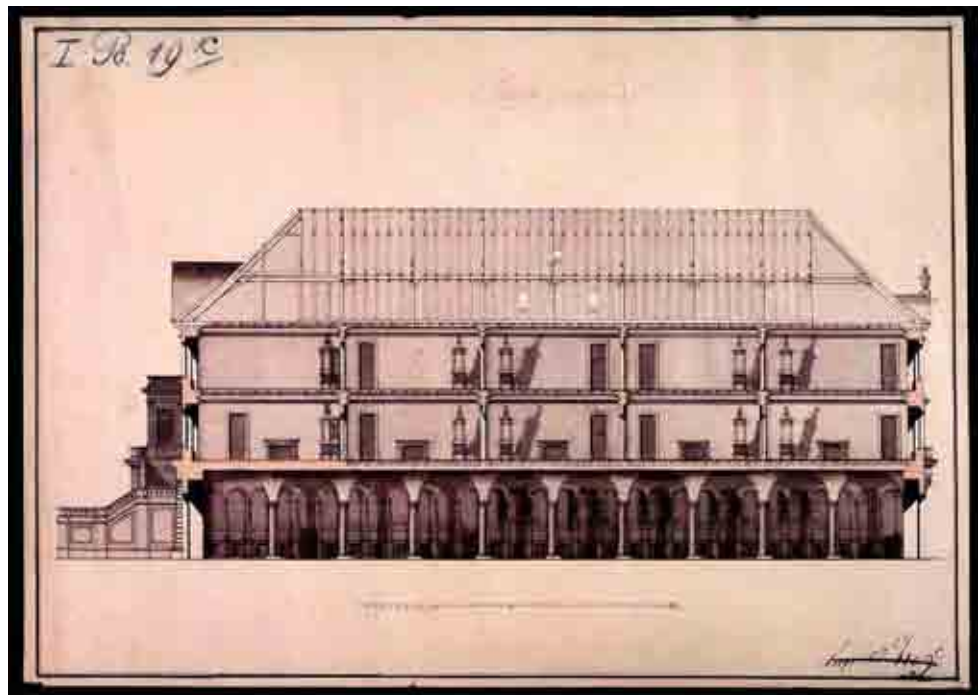


Abbildung 83: (#102) Anonymus, *Querschnitt des Dresdner Stallhofs*; nach 1729/30, lavierte Federzeichnung auf Papier, 46 x 33 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 19c. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3827)

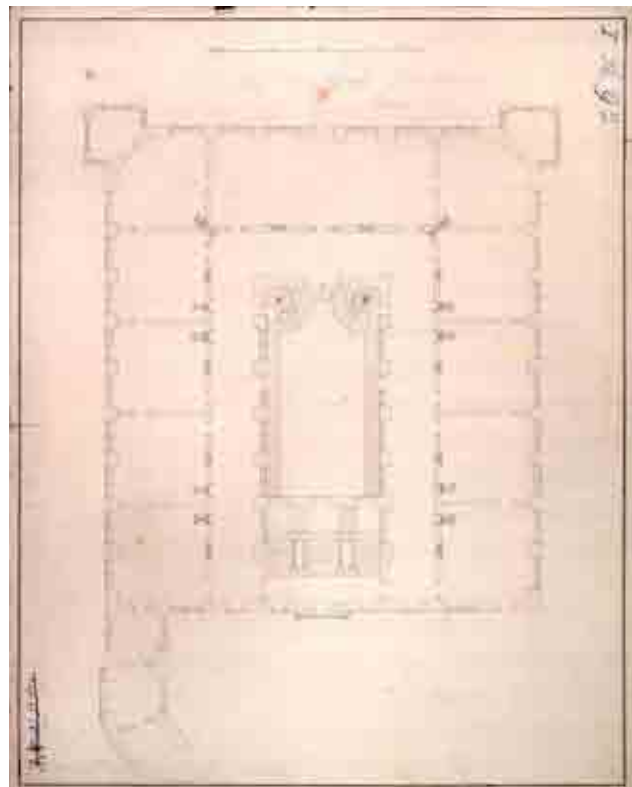


Abbildung 84: (#131) Anonymus, *Grundriss des ersten Obergeschosses des Dresdner Stallhofs*; vor 1722, lavierte Federzeichnung auf Papier, 56,5 x 44,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 9a. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3812)

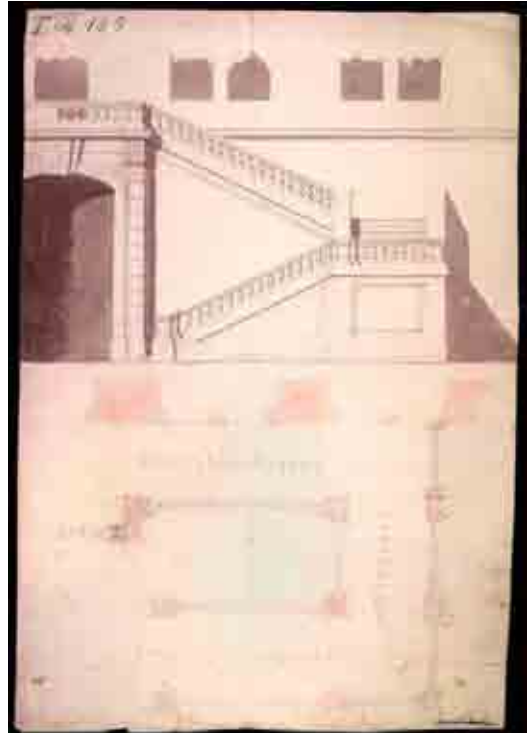


Abbildung 85: (#095) Johann Georg Maximilian von Fürstenhoff, *Erster Entwurf für die englische Treppe des Stallbaus*; zwischen 1729–31, farbig lavierte Federzeichnung und Bleistift auf Papier, 46 x 67 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 18c. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3824)

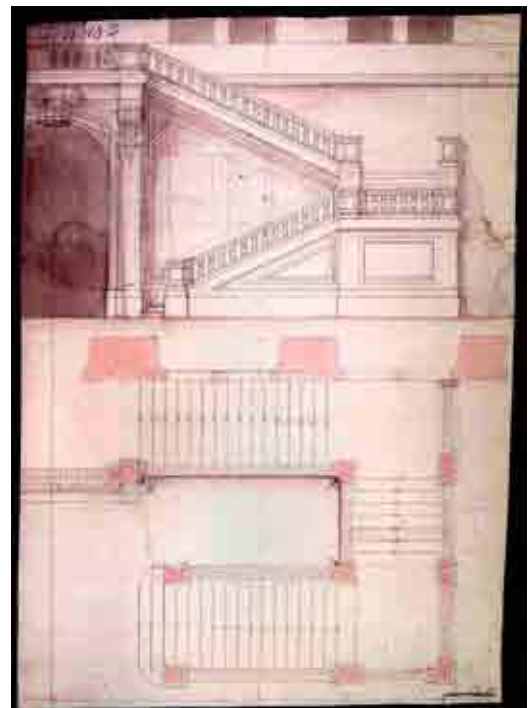


Abbildung 86: (#094) Johann Georg Maximilian von Fürstenhoff, *Zweiter Entwurf für die englische Treppe des Stallbaus*; zwischen 1729–31, farbig lavierte Federzeichnung und Bleistift auf Papier, 43,5 x 61 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 18a. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3822)

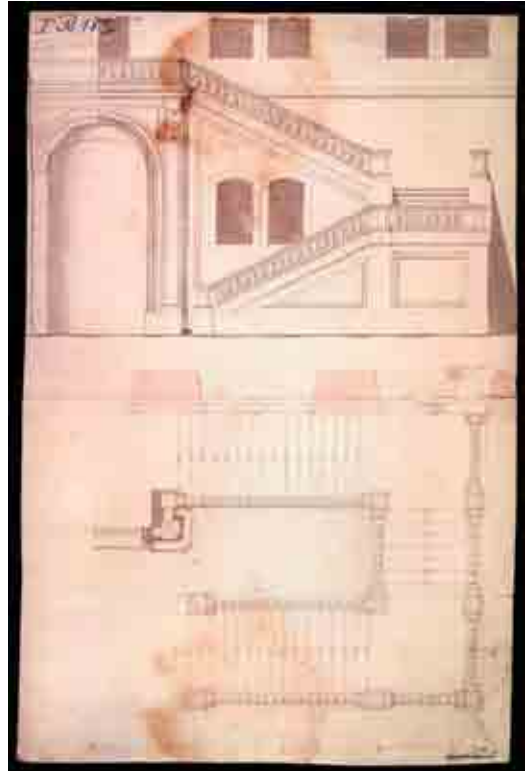


Abbildung 87: (#096) Johann Georg Maximilian von Fürstenhoff, *Dritter Entwurf für die englische Treppe des Stallbaus*; zwischen 1729–31, farbig lavierte Federzeichnung auf Papier, 45 x 68,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 18b. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3823)

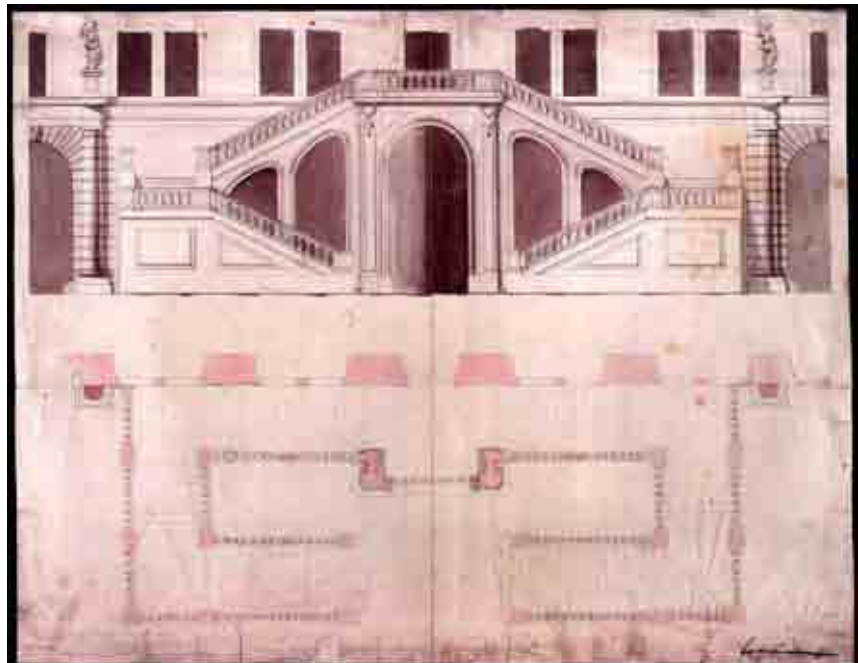


Abbildung 88: (#093) Johann Georg Maximilian von Fürstenhoff, *Gesamtentwurf für die englische Treppe des Stallbaus*; zwischen 1729–31, farbig lavierte Federzeichnung auf Papier, 71 x 55,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Nr. 17. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3821)

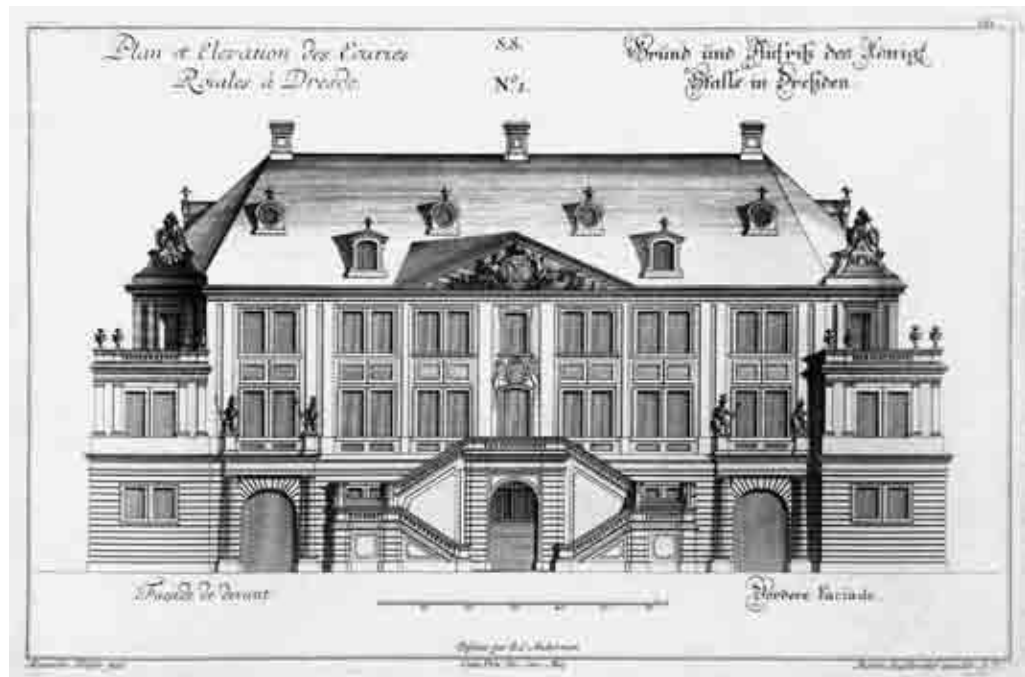


Abbildung 89: (#047) Alexander Gläser nach Bernhard Christoph Anckermann, *Vordere Fassade des Dresdner Stallhofs (Zustand nach 1730 und vor 1744)*; vor 1754, Kupferstich (seitenverkehrt); *Unterschiedliche architectonische Risse und Anleitungen, theils ganz neu inventiert*, hg. v. Bernhard Christoph Anckermann, 4 Bde.; Augsburg, Martin Engelbrecht, 1750 ca., Bd. 3, Nr. 263. (Foto: TW)

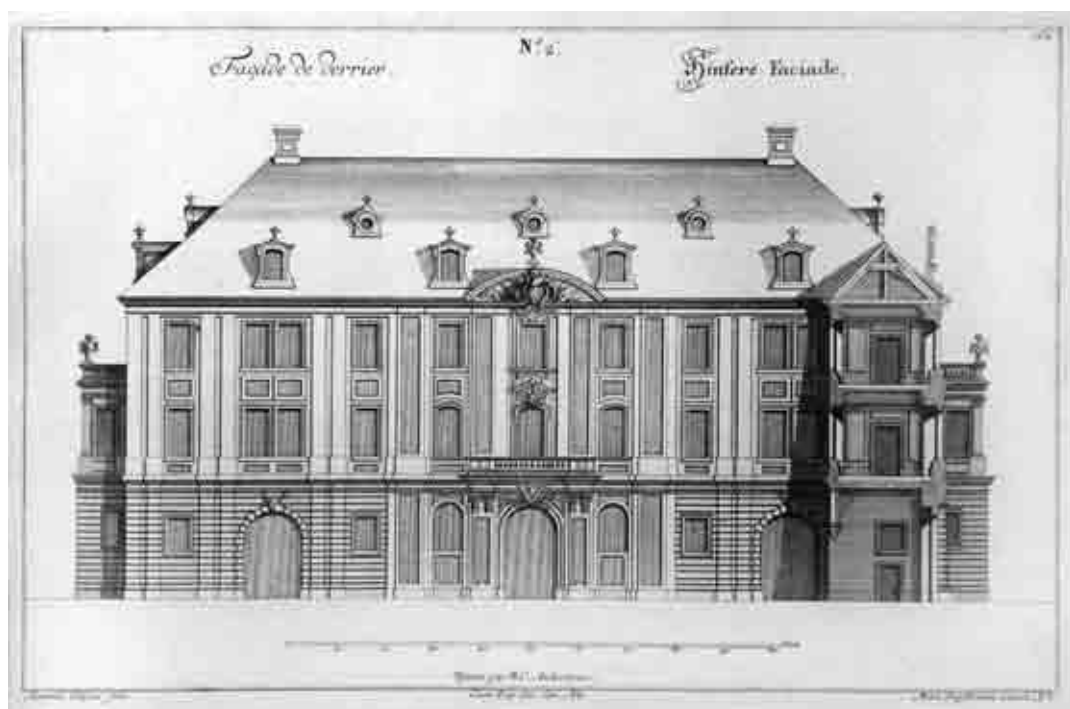


Abbildung 90: (#048) Alexander Gläser nach Bernhard Christoph Anckermann, *Hintere Fassade des Dresdner Stallhofs (Zustand nach 1730 und vor 1744)*; vor 1754, Kupferstich (seitenverkehrt); *Unterschiedliche architectonische Risse und Anleitungen, theils ganz neu inventiert*, hg. v. Bernhard Christoph Anckermann, 4 Bde.; Augsburg, Martin Engelbrecht, 1750 ca., Bd. 3, Nr. 264. (Foto: TW)



Abbildung 91: (#055) Alexander Glässer nach Bernhard Christoph Anckermann, *Rückfassade des Dresdner Stallhofs* (Zustand nach 1730 und vor 1744); vor 1754, Kupferstich (seitenverkehrt), linker Ausschnitt; *Unterschiedliche architectonische Risse und Anleitungen, theils ganz neu inventiert*, hg. v. Bernhard Christoph Anckermann, 4 Bde.; Augsburg, Martin Engelbrecht, 1750 ca., Bd. 3, Nr. 264. (Foto: TW)

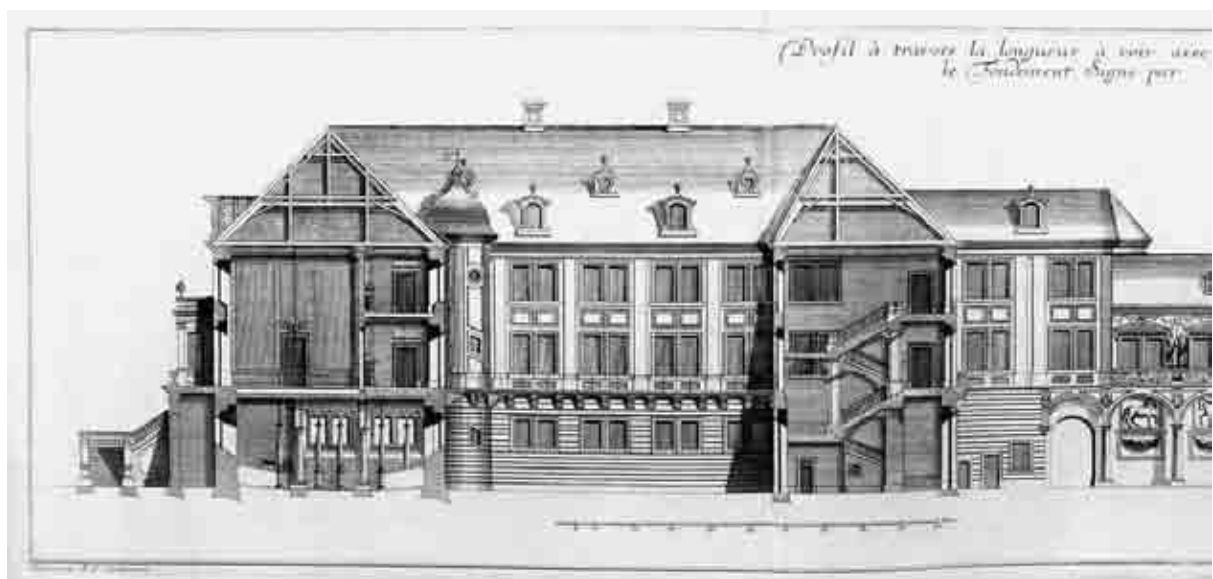


Abbildung 92: (#054) Alexander Glässer nach Bernhard Christoph Anckermann, *Aufriss des Dresdner Stallhofs* (Zustand nach 1730 und vor 1744); vor 1754, Kupferstich (seitenverkehrt); *Unterschiedliche architectonische Risse und Anleitungen, theils ganz neu inventiert*, hg. v. Bernhard Christoph Anckermann, 4 Bde.; Augsburg, Martin Engelbrecht, 1750 ca., Bd. 3, Nr. 266. (Foto: TW)

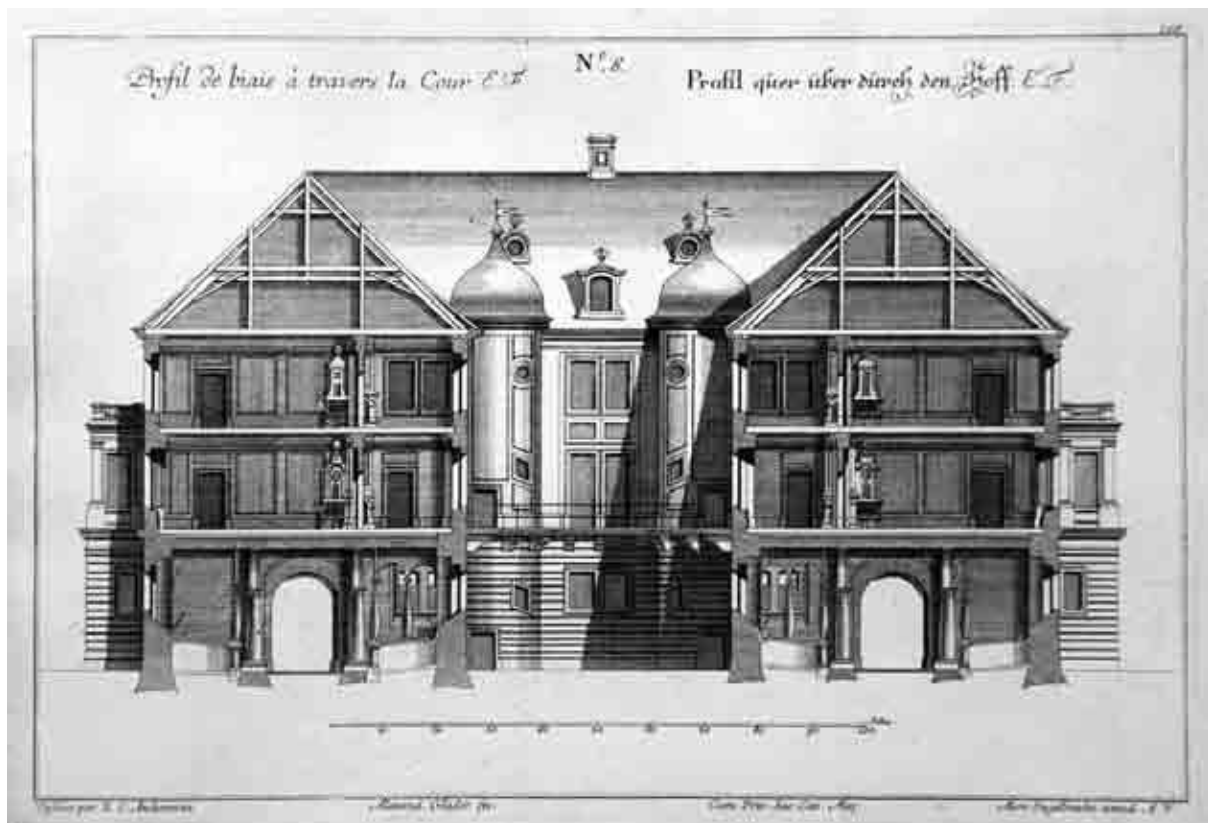


Abbildung 93: (#049) Alexander Glässer nach Bernhard Christoph Anckermann, *Aufriss des Dresdner Stallhofs* (Zustand nach 1730 und vor 1744); vor 1754, Kupferstich (seitenverkehrt); *Unterschiedliche architectonische Risse und Anleitungen, theils ganz neu inventiert*, hg. v. Bernhard Christoph Anckermann, 4 Bde.; Augsburg, Martin Engelbrecht, 1750 ca., Bd. 3, Nr. 260. (Foto: TW)

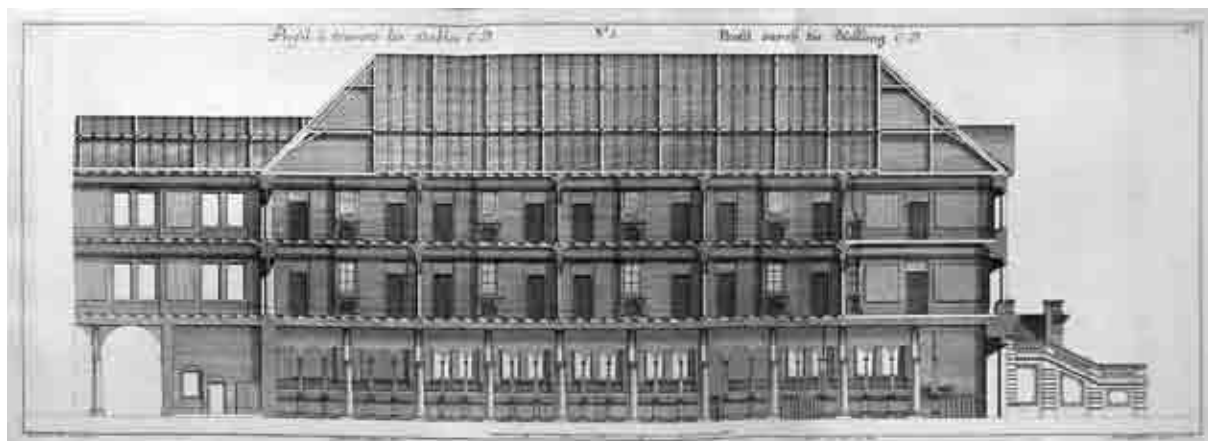


Abbildung 94: (#053) Alexander Glässer nach Bernhard Christoph Anckermann, *Aufriss des Dresdner Stallhofs* (Zustand nach 1730 und vor 1744); vor 1754, Kupferstich (seitenverkehrt); *Unterschiedliche architectonische Risse und Anleitungen, theils ganz neu inventiert*, hg. v. Bernhard Christoph Anckermann, 4 Bde.; Augsburg, Martin Engelbrecht, 1750 ca., Bd. 3, Nr. 269. (Foto: TW)

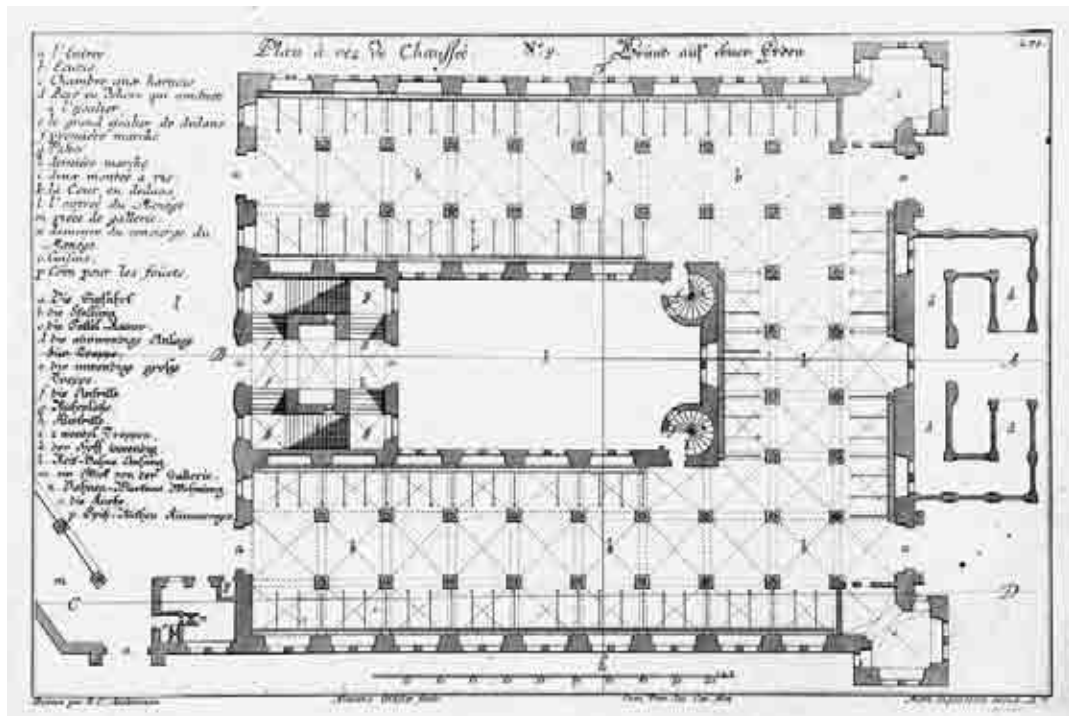


Abbildung 95: (#050) Alexander Gläser nach Bernhard Christoph Anckermann, *Grundriss des Erdgeschosses des Dresdner Stallhofs* (Zustand nach 1730 und vor 1744); vor 1754, Kupferstich (seitenverkehrt); *Unterschiedliche architectonische Risse und Anleitungen, theils ganz neu inventiert*, hg. v. Bernhard Christoph Anckermann, 4 Bde.; Augsburg, Martin Engelbrecht, 1750 ca., Bd. 3, Nr. 272. (Foto: TW)

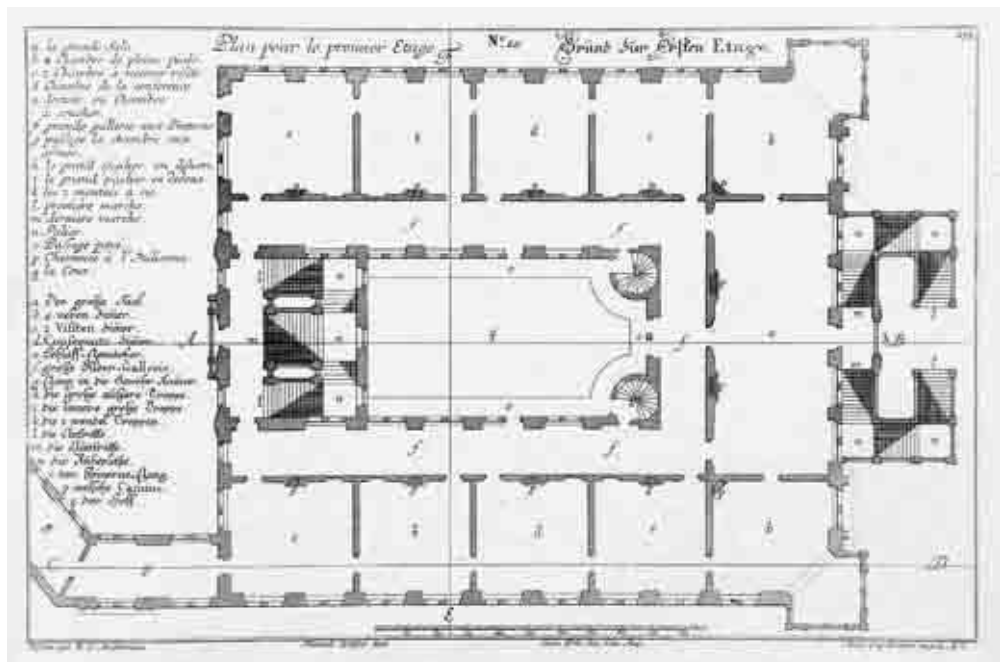


Abbildung 96: (#051) Alexander Gläser nach Bernhard Christoph Anckermann, *Grundriss des ersten Obergeschosses des Dresdner Stallhofs* (Zustand nach 1730 und vor 1744); vor 1754, Kupferstich (seitenverkehrt); *Unterschiedliche architectonische Risse und Anleitungen, theils ganz neu inventiert*, hg. v. Bernhard Christoph Anckermann, 4 Bde.; Augsburg, Martin Engelbrecht, 1750 ca., Bd. 3, Nr. 272. (Foto: TW)

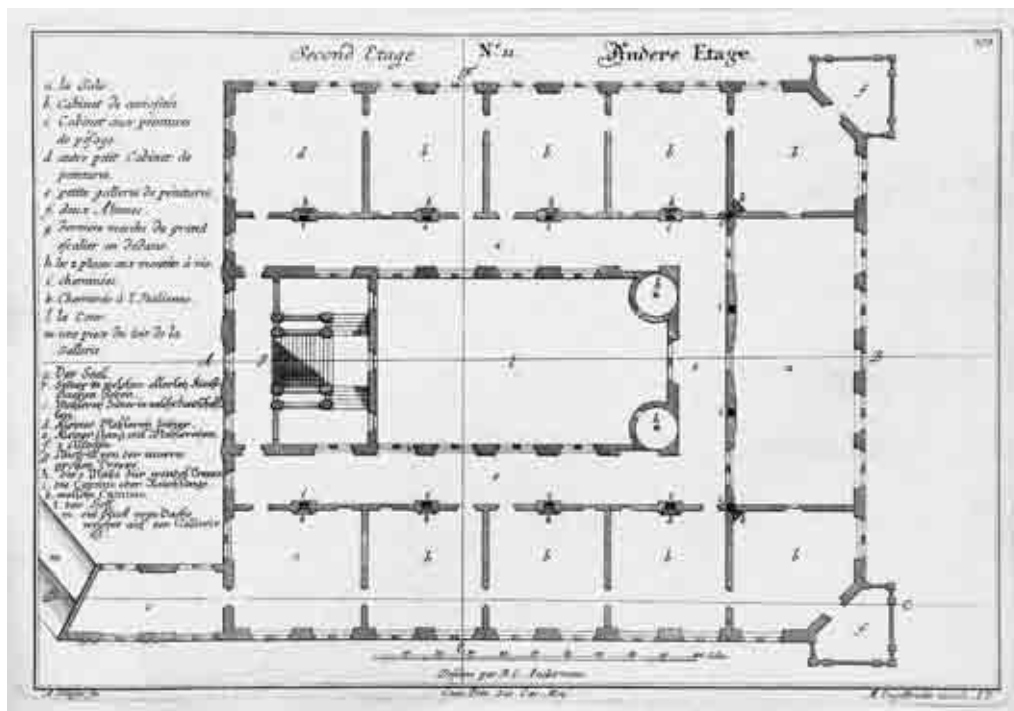


Abbildung 97: (#052) Alexander Gläser nach Bernhard Christoph Anckermann, *Grundriss des zweiten Obergeschosses des Dresdner Stallhofs (Zustand nach 1730 und vor 1744)*; vor 1754, Kupferstich (seitenverkehrt); *Unterschiedliche architectonische Risse und Anleitungen, theils ganz neu inventiert*, hg. v. Bernhard Christoph Anckermann, 4 Bde.; Augsburg, Martin Engelbrecht, 1750 ca., Bd. 3, Nr. 273. (Foto: TW)



Abbildung 98: (#069) Moritz Bodenehr, *Das prächtige neue königliche Stallgebäude in Dresden mit der englischen Treppe*; nach 1730 und vor 1744, Kupferstich; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett. (Foto: TW)

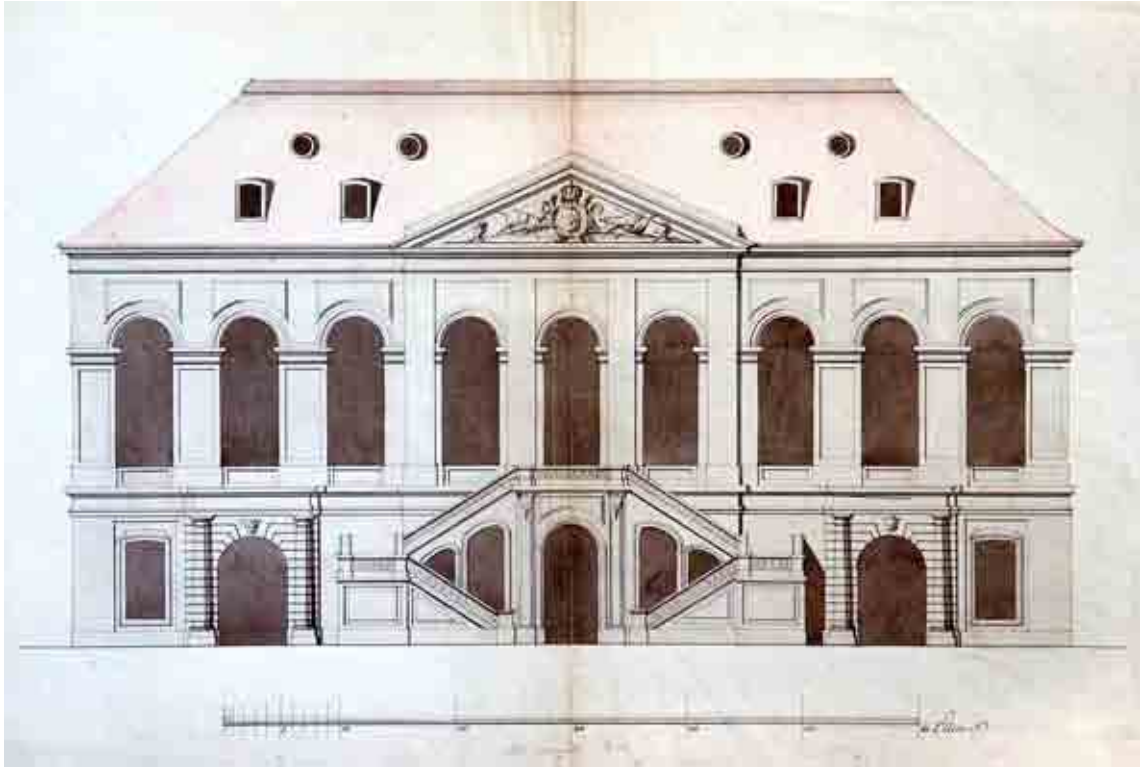


Abbildung 99: (#070) Johann Christoph Knöffel, *Fassade der Gemäldegalerie (erster Entwurf)*; um 1744/46, farbig lavierte Federzeichnung auf Papier, 38,8 x 52,7 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. C 4280. (Foto: TW)

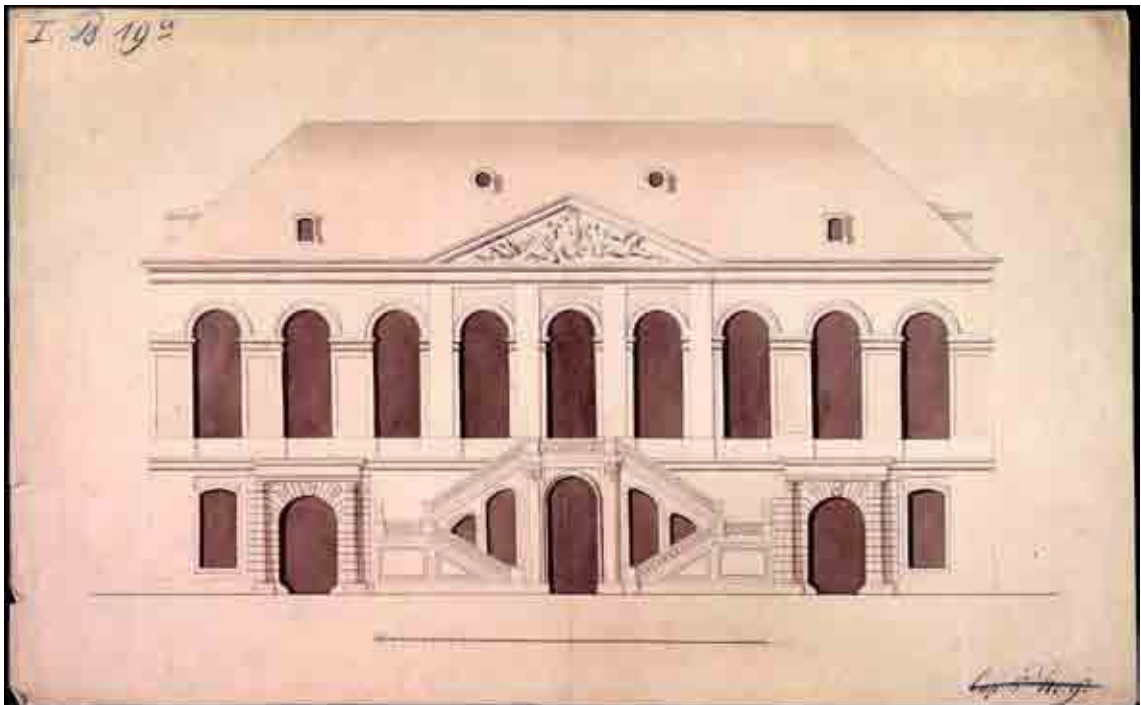


Abbildung 100: (#097) Johann Christoph Knöffel, *Fassade der Gemäldegalerie (zweiter Entwurf)*, um 1744/46, farbig lavierte Federzeichnung auf Papier, 66 x 41 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I b Nr., 19a. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3825)



Abbildung 101: (#098) Johann Christoph Knöffel, *Entwurf für die Ecke der Gemäldegalerie*, um 1744/46, farbig lavierte Federzeichnung auf Papier, 22 x 40 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I B, Nr. 21. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3830)

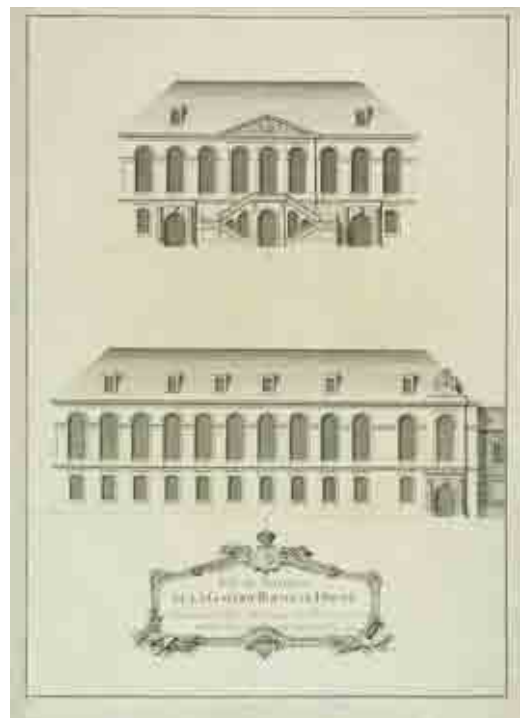


Abbildung 102: (#013) Michael Keyl nach Johann Christoph Knöffel, *Fassade der Gemäldegalerie*; Kupferstich; *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. II. volume*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1757. (Foto: SKD)

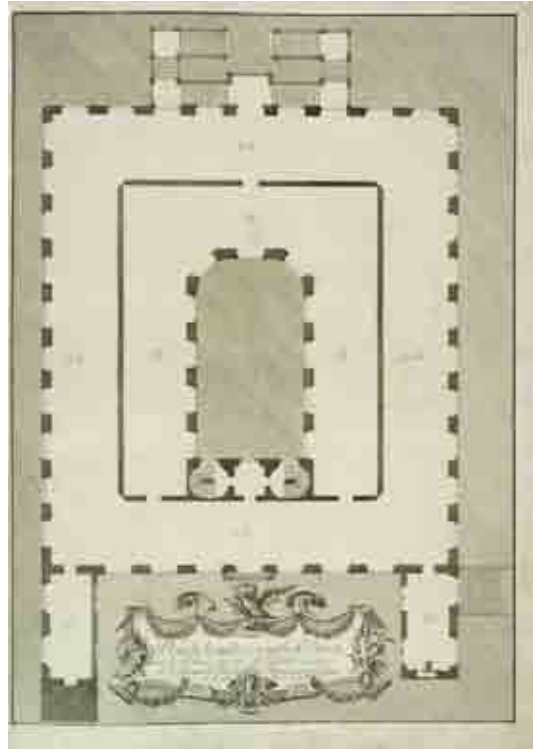


Abbildung 103: (#014) Michael Keyl Johann Christoph Knöffel, *Grundriss der Gemäldegalerie*; Kupferstich; *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. I. volume*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1753. (Foto: SKD)

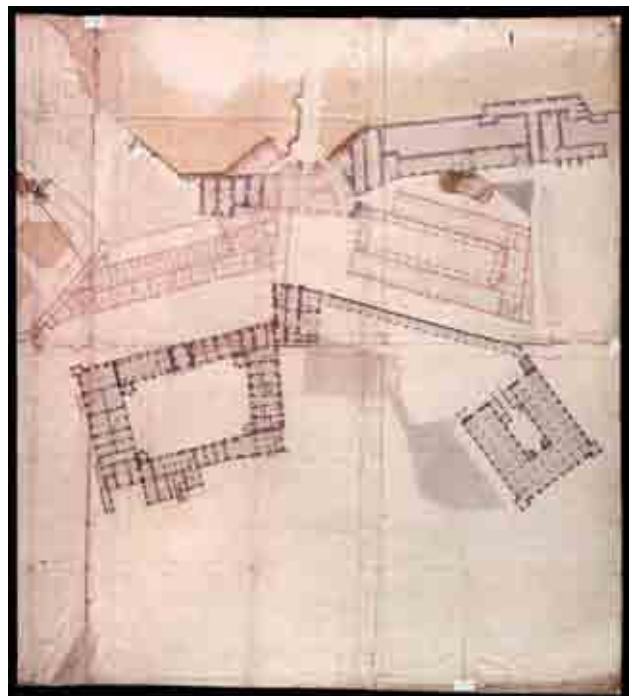


Abbildung 104: (#105) Anonymus, *Städtebaulicher Entwurf für den Zwingerkomplex*; etwa 1725–1730, farbig lavierte Federzeichnung auf Papier, insgesamt 153 x 96,5 cm; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt, Pläne, Cap. I a Nr. 33; rechte Hälfte. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3984-1)

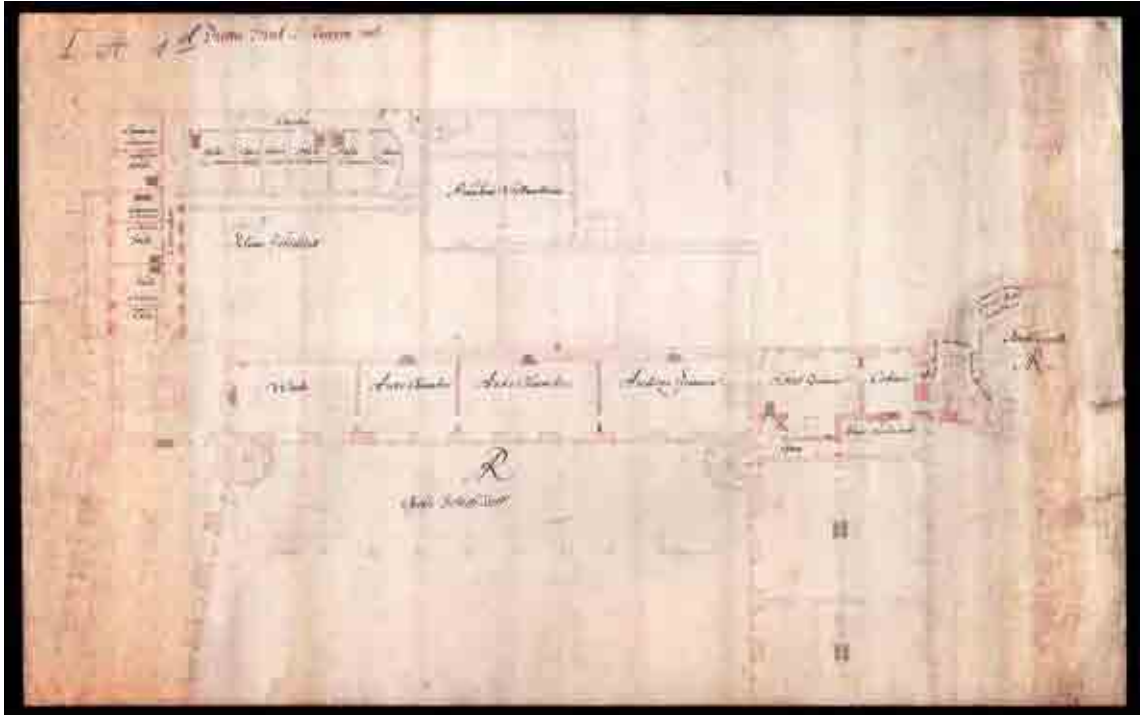


Abbildung 105: (#111) Zacharias Longuelune?, *Entwurf für das Dresdner Schloss (zweites Obergeschoss)*; vor 1733, kolorierte Federzeichnung auf Papier; Dresden, Hauptstaatsarchiv, Oberhofmarschallamt. (Foto: Dresden, Hauptstaatsarchiv, Makrofiche 3940)

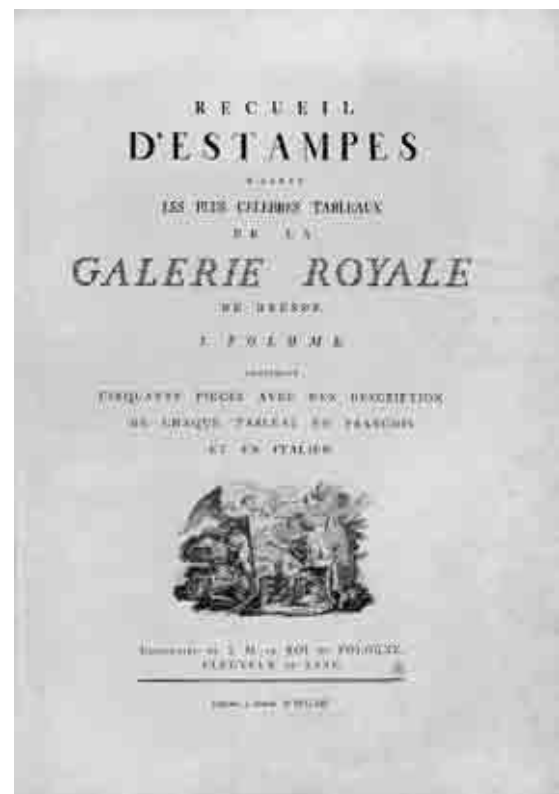


Abbildung 106: (#112) *Frontispiz*; Kupferstich; *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. I. volume*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1753. (Foto: SKD)



Abbildung 107: (#113) Noël Le Mire nach Charles Dominique Joseph Eisen, *Vignette*, Kupferstich; *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. I. volume*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1753. (Foto: SKD)

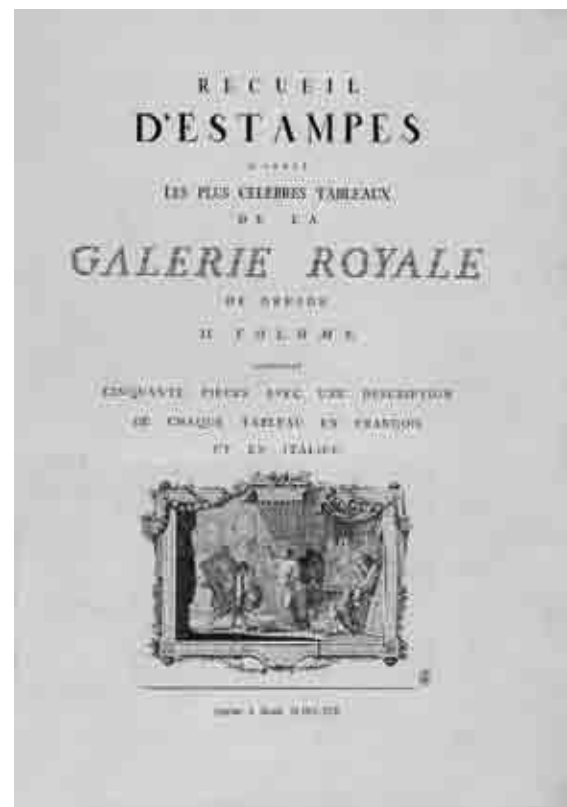


Abbildung 108: (#114) *Frontispiz*; Kupferstich; *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. II. volume*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1757. (Foto: SKD)



Abbildung 109: (#115) Noël Le Mire nach Charles Dominique Joseph Eisen, *Vignette*; 1756, Kupferstich; *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. II. volume*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1757. (Foto: SKD)



Abbildung 110: (#015) Alessandro Allori nach Correggio, *Die heilige Maria Magdalena*; Öl auf Kupfer, 29 x 39 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 154, Kriegsverlust. (Foto: SKD)



Abbildung 111: (#031) Rosalba Carriera, *Die heilige Maria Magdalena*; um 1723, Pastell auf Papier, 57 x 46,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. P61. (Foto: SKD)



Abbildung 112: (#077) Pierre Étienne Moitte nach Francesco Trevisani, *Die heilige Maria Magdalena*; 1754, Kupferstich, hier seitenverkehrt; *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux de la galerie et du cabinet s. e. m.^r le comte de Bruhl*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Georg Konrad Walther, 1754, Nr. 44. (Foto: TW)



Abbildung 113: (#084) Pietro Rotari, *Die büssende heilige Maria Magdalena*; Öl auf Leinwand, 45,5 x 35 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 599. (Foto: SKD)



Abbildung 114: (#068) Francesco Baratta, *Die büssende heilige Maria Magdalena*; Marmorskulptur; Dresden, Katholische Hofkirche. (Foto: TW)



Abbildung 115: (#079) Ludwig Buchhorn nach Anton Raphael Mengs, *Die heilige Maria Magdalena*; 1806, Kupferstich; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. A 28127. (Foto SKD)



Abbildung 116: (#121) Anton Raphael Mengs, *Maria Magdalena*; 1752, Öl auf Leinwand, 47,5 63,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 2162. (Foto: SKD)



Abbildung 117: (#119) Paolo Pagani, *Maria Magdalena*; Öl auf Leinwand, 115 x 149 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 648. (Foto: SKD)



Abbildung 118: (#120) Marcantonio Franceschini, *Maria Magdalena*; Öl auf Leinwand, 242,5 x 173 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 389. (Foto: SKD)



Abbildung 119: (#117) Rahmen für Correggios *Maria Magdalena*. (Foto: SKD)



Abbildung 120: (#116) Pompeo Batoni, *Maria Magdalena*; Öl auf Leinwand, 121 x 188 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 454, Kriegsverlust. (Foto: SKD)



Abbildung 121: (#118) Adriaen van der Werff, *Maria Magdalena*; 1711, Öl auf Mahagoni-
holz, 34,5 x 25,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister,
Gal.-Nr. 2118. (Foto: SKD)



Abbildung 122: (#122) Guido Canlassi, *Maria Magdalena*; Öl auf Leinwand, 75 x 63 cm;
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 374, Kriegs-
verlust. (Foto: SKD)



Abbildung 123: (#123) Francesco Gessi, *Maria Magdalena*; Öl auf Leinwand, 76 x 63 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 355, Kriegsverlust. (Foto: SKD)



Abbildung 124: (#124) Luca Giordano, *Maria Magdalena*; Öl auf Leinwand, 76 x 63 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 355, Kriegsverlust. (Foto: SKD)



Abbildung 125: (#125) Bernardo Bellotto, *Dresden vom rechten Elbufer oberhalb der Augustusbrücke*; 1747, Öl auf Leinwand, 132 x 236 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 602. (Foto: SKD)



Abbildung 126: (#126) Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Christus*; Öl auf Pappelholz, 155 x 77 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 61. (Foto: SKD)



Abbildung 127: (#139) Garofalo, *Maria in Anbetung des Kindes*; 1517, Öl auf Leinwand, 244 x 130 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 133. (Foto: SKD)



Abbildung 128: (#140) Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, Neri, 1657, Titelblatt.



Abbildung 129: (#141) Guido Reni, *Ninus und Semiramis*; Öl auf Leinwand, 294 x 218 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 325. (Foto: SKD)

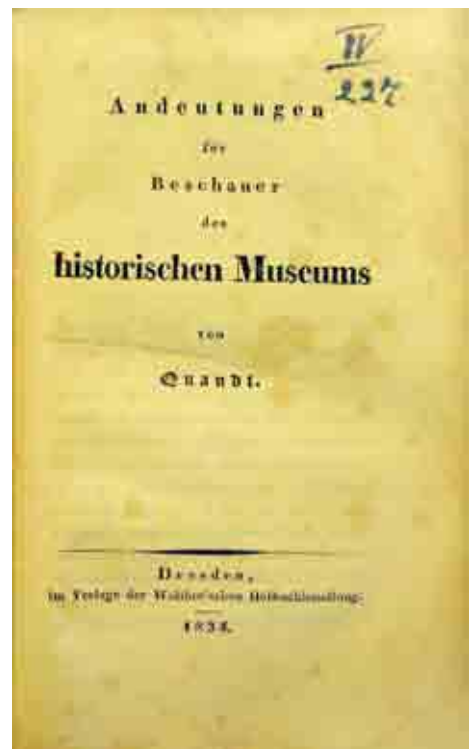


Abbildung 130: (#142) Johann Gottlob von Quandt, *Das historische Museum in Dresden. Andeutungen für Beschauer des historischen Museums*; Dresden, Walther, 1834. (Foto: TW)

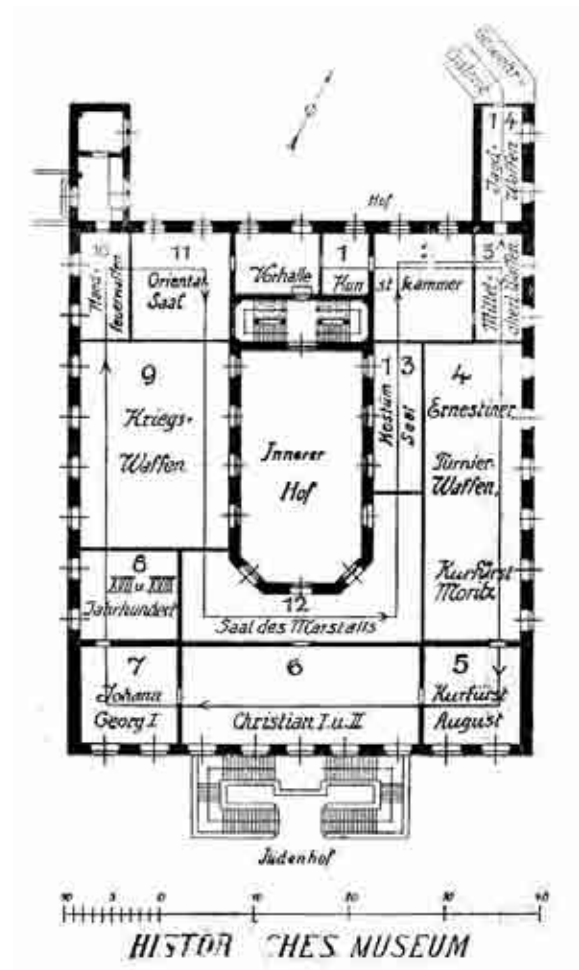


Abbildung 131: (#143) Grundriss des Historischen Museums, Dresden, 1900. (Foto: TW)



Abbildung 132: (#144) Saal der Prunkharnische, Historisches Museum, Dresden, um 1930. (Foto: SKD)

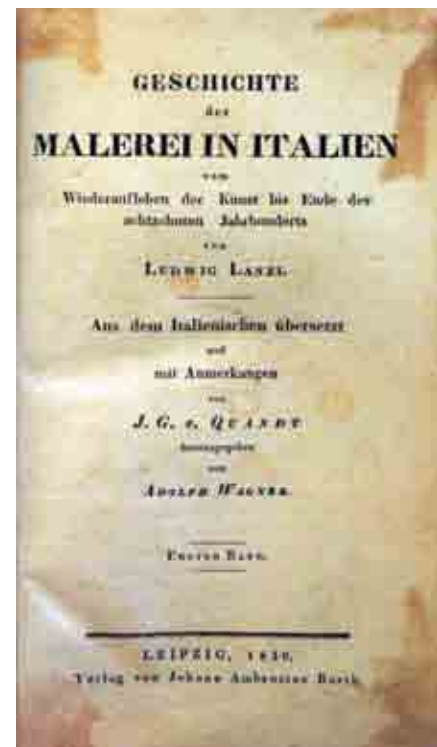


Abbildung 133: (#145) Luigi Lanzi, *Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, hg. v. Adolph Wagner u. Johann Gottlob von Quandt, 3 Bde.; Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1830–1833. (Foto: TW)

N O M S des Peintres les plus connus.	Composition.	Dessin.	Coloris.	Expression.
Josepin.	10	10	6	2
Jules Romain.	15	16	4	14
L				
Lanfranc.	14	13	10	5
Léonard de Vinci.	15	16	4	14
Lucas de Leide.	8	6	6	4
M				
Mich. Bonarotti.	8	17	4	8
Mich. de Caravage.	6	6	16	0
Mutien.	6	8	15	4
O				
Otho Venius.	13	14	10	10
P				
Palme le vieux.	1	6	16	0
Palme le jeune.	12	9	14	6
Le Parmesan.	10	15	6	6
Paul Veronese.	15	10	16	3
Fr. Penni il fattoré.	0	15	8	0
Perrin del Vague.	15	16	7	6
Pietre de Cortone.	16	14	12	6
Pietre Perugin.	4	13	10	4
Polid. de Caravage.	10	17	17	15
Pordenon.	8	14	17	5
Pourbus.	4	15	6	6
Poussin.	15	17	6	6
Primatice.	15	14	7	15
R				
Raphaël Santio.	17	18	12	18
Rembrant.	15	6	17	12

Abbildung 134: (#146) Roger de Piles, *Balance des peintres*, 1766, (Foto: TW)



Abbildung 135: (#147) Anonymus, *Bildnis Karl Wilhelm Dassdorfs*; Öl auf Leinwand; Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek. (Foto: TW)



Abbildung 136: (#148) Johann Gottlob von Quandt, *Der Begleiter durch die Gemälde-Säle des königlichen Museums zu Dresden. Mit Titelkupfer und Grundriss*; Dresden, C. C. Meinhold, 1856. (Foto: TW)

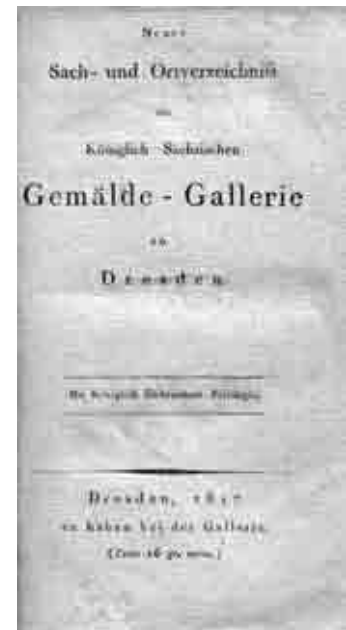


Abbildung 137: (#149) Carl Friedrich Demiani und Johann Joseph Schweickart, *Neues Sach- und Ortverzeichnis der königlich-sächsischen Gemäldegalerie zu Dresden*; Dresden, Selbstverlag, 1817. (Foto: TW)



Abbildung 138: (#150) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1817, Wand A.1. (Foto: TW)



Abbildung 139: (#152) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand A.1. (Foto: TW)



Abbildung 140: (#153) Johann August (?) Hahn nach Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Christus*, Konturstich, aus: Joseph Friedrich von Rackwitz, *Versuche zur Beurtheilung einiger Gemähldesammlung und deren Meister*; Dresden, Carl Christian Meinhold, 1811. (Foto: TW)

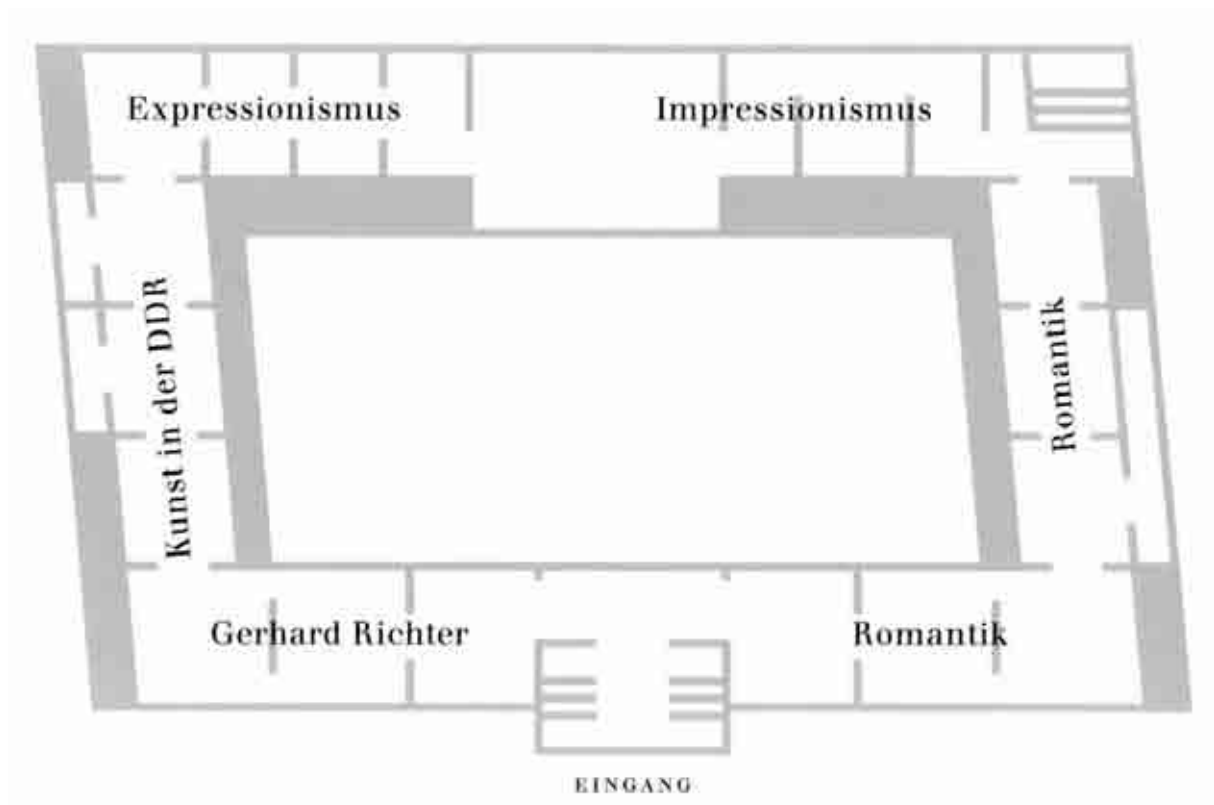


Abbildung 141: (#154) Grundriss des Albertinums, Dresden, 2004. (Foto: Roth u. a. 2004 Richter)



Abbildung 142: (#155) Ansicht der Richter-Ausstellung, Albertinum, Dresden. (Foto: TW)



Abbildung 143: (#156) Caspar David Friedrich, *Tetschener Altar*; 1807; Dresden, Albertinum. (Foto: TW)



Abbildung 144: (#157) Fassade des Albertinums, Dresden, 2004. (Foto: TW)



Jean-Etienne Liotard
Das Schokoladenmädchen 1744-45
 Pastell auf Pergament
 82,5 x 52,5 cm
 Gemäldegalerie, Dresden



Gerhard Richter
Sekretärin [WV 14] 1964
 Öl auf Leinwand
 150 x 100 cm
 Sammlung der Bundesrepublik
 Deutschland

Abbildung 145: (#158) Illustration aus dem Richter-Katalog, Albertinum, Dresden, 2004.
 (Foto: Roth u. a. 2004 *Richter*)



Abbildung 146: (#159) Ansicht der Richter-Ausstellung, Albertinum, Dresden. (Foto: TW)



Abbildung 147: (#160) Hängeplan der Richter-Ausstellung, Albertinum, Dresden. (Foto: Roth u. a. 2004 *Richter*)



Abbildung 148: (#168) Louis Aragon u. Jean Cocteau, *Gespräche über die Dresdener Galerie*, hg. v. Hans Mayer, übers. v. Claude Keisch; Stuttgart, Belser, 1981 [Originalausgabe: Louis Aragon u. Jean Cocteau, *Entretiens sur le Musée de Dresde*; Paris, Cercle d'art, 1957]. (Foto: Haacke 1999 *Ansichtssachen*)



Abbildung 149: (#169) André Malraux, *Le Musée imaginaire*, 3. Aufl.; Paris, Gallimard, 1965; Reihe: Folio essais [Erstausgabe: Paris, Gallimard, 1947].

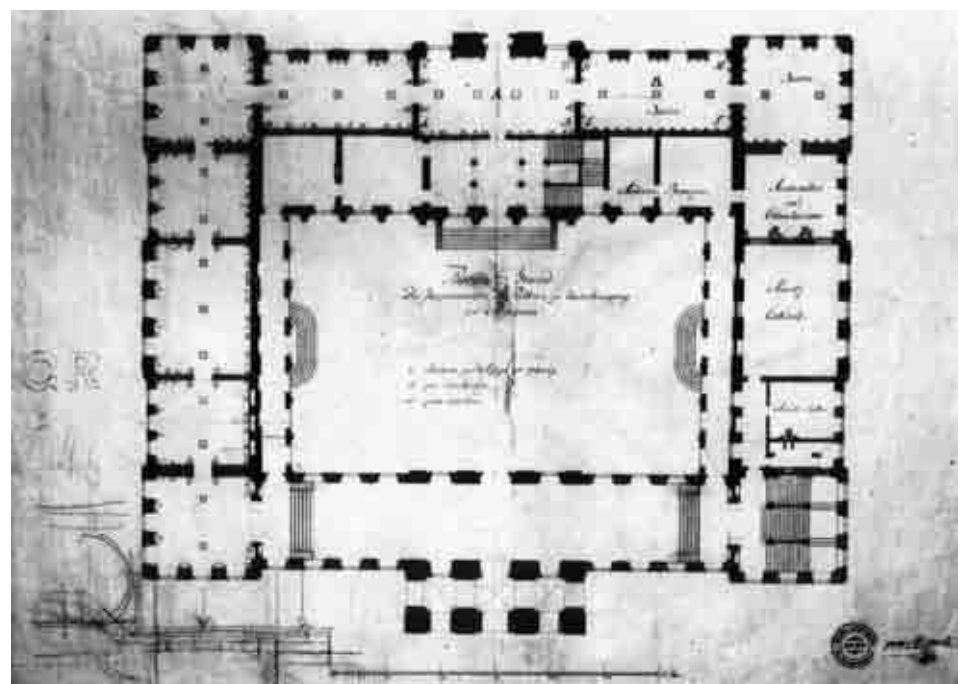


Abbildung 150: (#170) Grundriss Antikensammlung, Japanisches Palais, Dresden, um 1786.



Abbildung 151: (#171) August Wilhelm Schlegel u. Caroline Schlegel, „Die Gemälde. Ge-
spräch“; in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*,
1799, Bd. 2, Nr. 1, Titelblatt.



Abbildung 152: (#172) Antikensammlung, Japanisches Palais, Dresden, 1888; Saal 6, Raum-
gestaltung von Gottfried Semper, 1838. (Foto: Hermann Krone)



Abbildung 153: (#173) *Demeter*; Ende 4. Jh. v. Chr., Antikensammlung, Dresden.



Abbildung 154: (#174) Hans Holbein der Jüngere, *Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette*; 92,5 x 75,5 cm, Öl auf Eichenholz; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1890. (Foto: SKD)



Abbildung 155: (#176) Johann Gottfried Schmidt nach Christian Friedrich Schuricht, *Bildnis von Joseph Friedrich zu Racknitz*; Kupferstich. (Foto: Universitätsbibliothek Frankfurt)



Abbildung 156: (#177) Anton Graff, *Bildnis von Joseph Friedrich zu Racknitz*; um 1776, Öl auf Leinwand, 82,5 x 67 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 2180 N. (Foto: SKD)

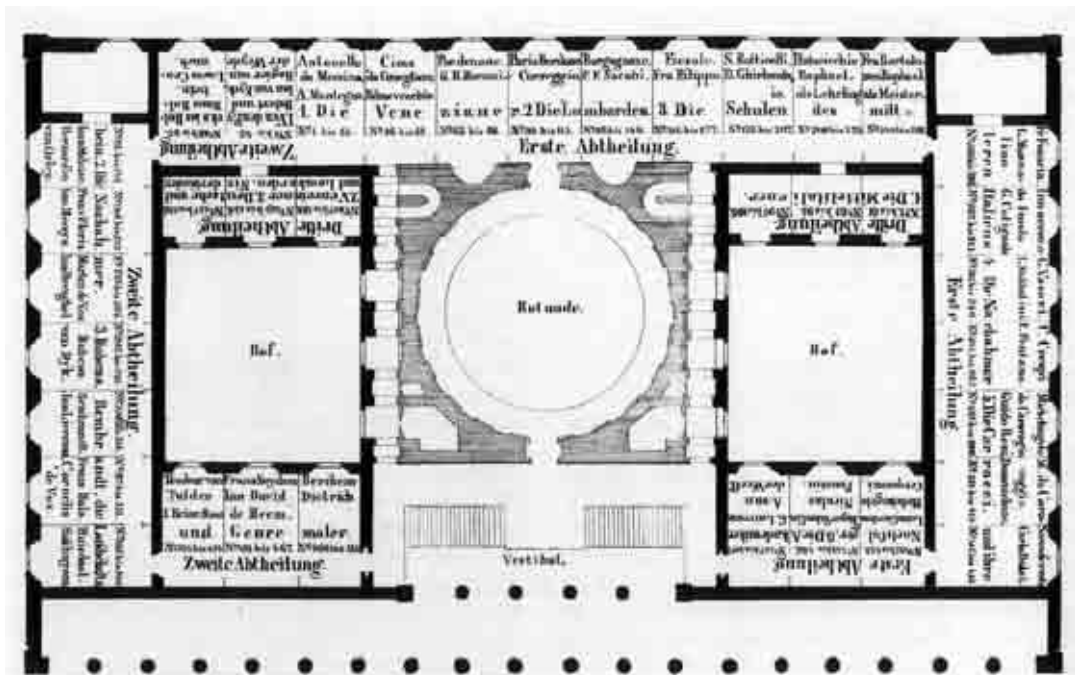


Abbildung 157: (#178) Grundriss des Königlichen Museums in Berlin, 1830. (Foto: TW)

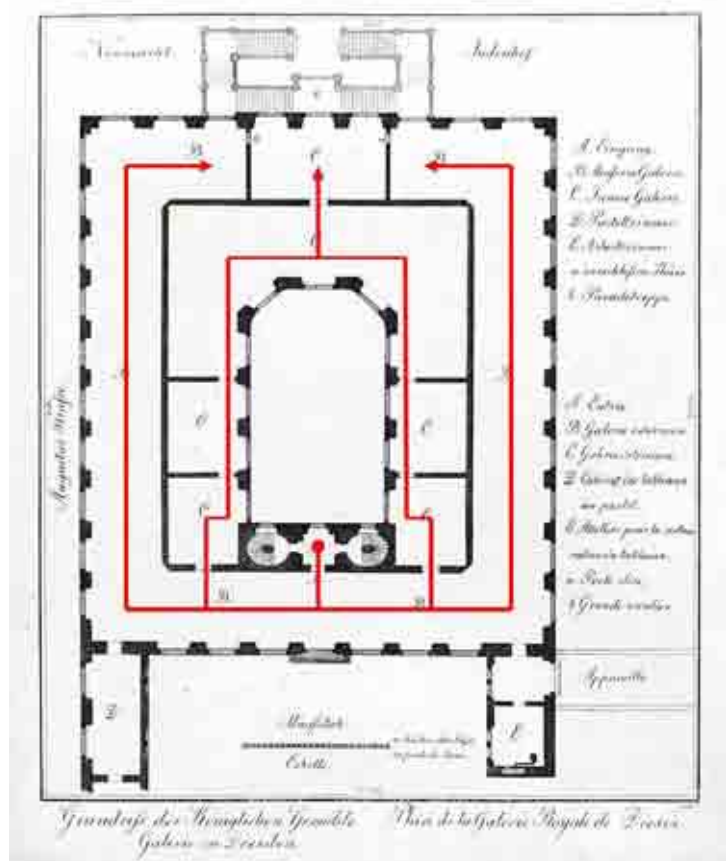


Abbildung 158: (#179) Parcours in der Dresdner Gemäldegalerie 1832. (Foto: TW)



Abbildung 159: (#180) Pinturicchio zugeschrieben, Bildnis eines *Knaben*; Tempera auf Pappelholz, 50 x 35,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 41. (Foto: SKD)

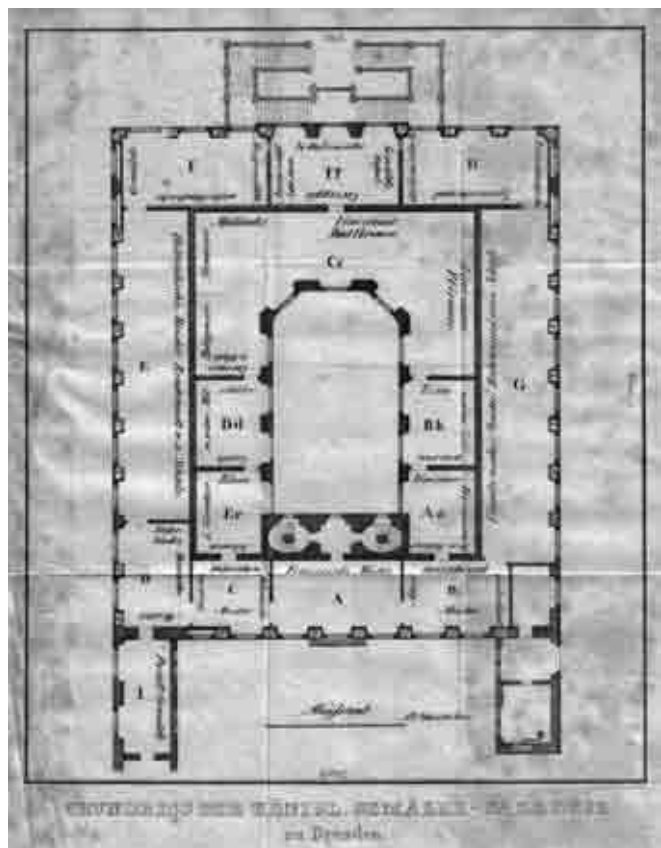


Abbildung 160: (#181) Grundriss der Dresdner Gemäldegalerie, aus: Friedrich Matthäi, *Verzeichnis der königlich-sächsischen Gemäldegalerie zu Dresden*, 2 Bde.; Dresden, Gärtner, 1835. (Foto: TW)

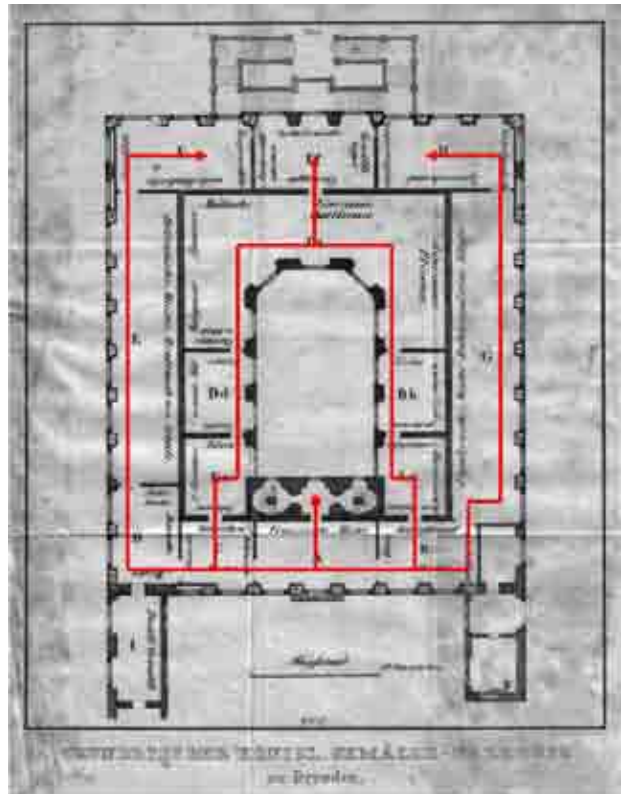


Abbildung 161: (#182) Parcours der Dresdner Gemäldegalerie, 1835. (Foto: TW)

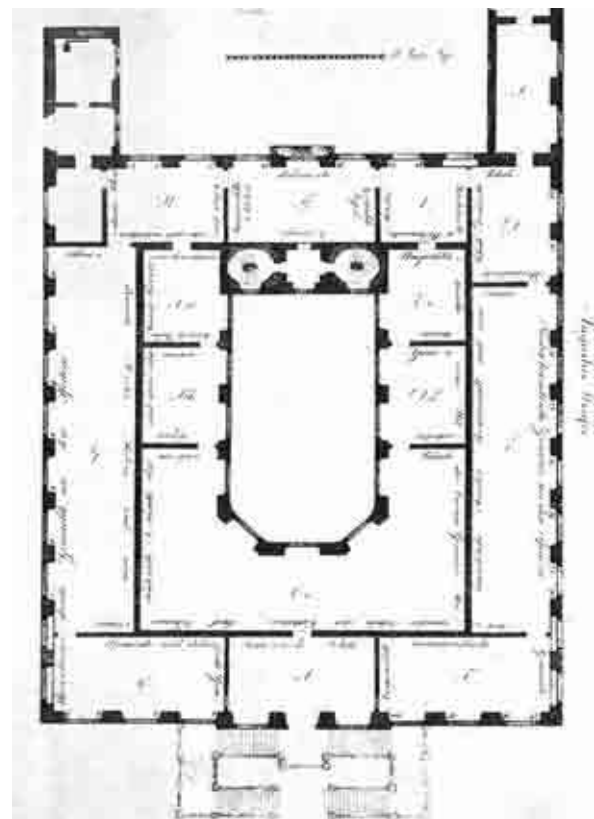


Abbildung 162: (#183) Anonymus, *Grundriss der Dresdner Gemäldegalerie*; um 1837. (Foto: TW)

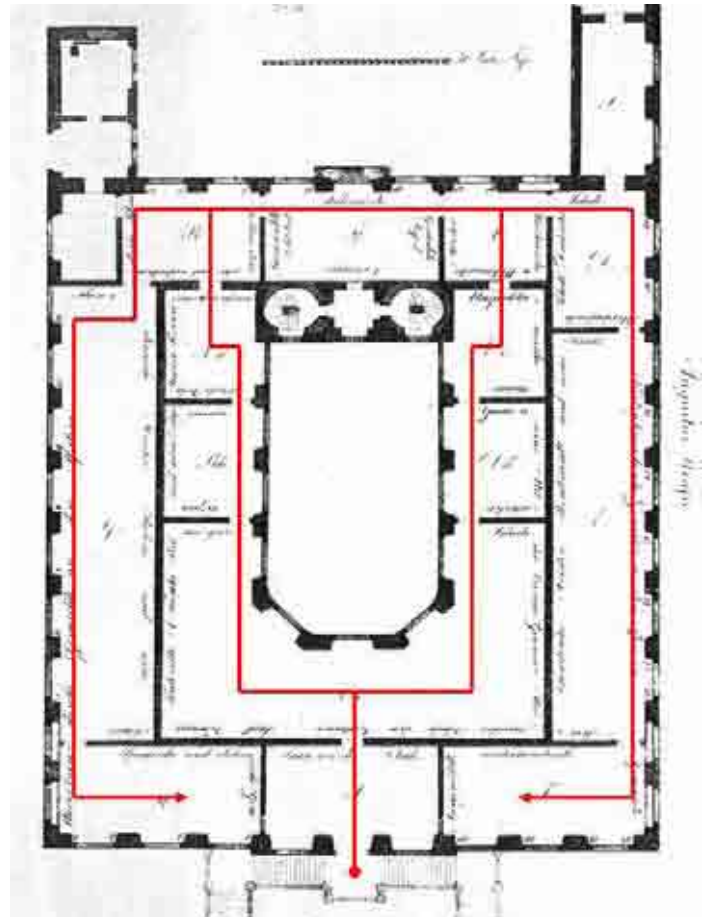


Abbildung 163: (#184) Parcours der Dresdner Gemäldegalerie, um 1837. (Foto: TW)



Abbildung 164: (#185) Johann Anton Riedel und Christian Friedrich Wenzel, *Catalogue des tableaux de la Galerie électorale a Dresde*; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1765, Frontispiz. (Foto: TW)



Abbildung 165: (#186) Jacob Isaackszoon van Ruisdael, *Der Wasserfall vor dem Schlossberg*; Öl auf Leinwand, 99 x 85 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1495. (Foto: SKD)



Abbildung 166: (#187) Jacob Isaackszoon van Ruisdael, *Das Kloster*; Öl auf Leinwand, 75 x 96 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1494. (Foto: SKD)



Abbildung 167: (#188) Jacob Isaackszoon van Ruisdael, *Der Judenfriedhof*; Öl auf Leinwand, 84 x 95 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1502. (Foto: SKD)



Abbildung 168: (#175) Salvator Rosa, *Waldlandschaft mit drei Philosophen*; Öl auf Leinwand, 73 x 97,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 470. (Foto: SKD)



Abbildung 169: (#189) Claude Lorrain, *Küstenlandschaft mit Arkis und Galathea*; Öl auf Leinwand, 100 x 135 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 731. (Foto: SKD)



Abbildung 170: (#190) Jacob Isaackszoon van Ruisdael, *Die Jagd*; Öl auf Leinwand, 107 x 147 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1492. (Foto: SKD)



Abbildung 171: (#192) Joos van Cleve, *Die grosse Anbetung der Könige*; Öl auf Eichenholz, 251 x 185 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 809A. (Foto: SKD)



Abbildung 172: (#193) Jacopo Palma der Ältere, *Die drei Schwestern/Grazien*; Öl auf Pappelholz, 88 x 123 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 189. (Foto: SKD)



Abbildung 173: (#194) Tizian, *Bildnis einer Dame in Weiss*; Öl auf Leinwand, 102 x 86 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 170. (Foto: SKD)



Abbildung 174: (#195) Oberitalienischer Meister, *Bildnis eines Gelehrten*; Öl auf Pappelholz, 82,5 x 69 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 155. (Foto: SKD)



Abbildung 175: (#196) Andrea Vaccaro, *Christus in der Vorhölle*; Öl auf Leinwand, 237 x 254 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 464. (Foto: SKD)



Abbildung 176: (#197) Guercino, *Die Malerei und die Zeichnung*; Öl auf Leinwand, 231 x 181 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 369. (Foto: SKD)



Abbildung 177: (#198) Carlo Dolci, *Die heilige Cäcilie*; Öl auf Leinwand, 96,5 x 81 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 509. (Foto: SKD)



Abbildung 178: (#199) Francesco Trevisani, *Der bethlehemitische Kindermord*; Öl auf Leinwand, 250 x 464 cm; ehemals Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 445, Kriegsverlust. (Foto: SKD)



Abbildung 179: (#200) Francesco Trevisani, *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*; Öl auf Leinwand, 247 x 276 cm; ehemals Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 447. (Foto: SKD)



Abbildung 180: (#201) Nicolaes van Veenendaal, *Affenschmaus*; 1686, Öl auf Eichenholz, 29 x 37,5 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1229. (Foto: SKD)

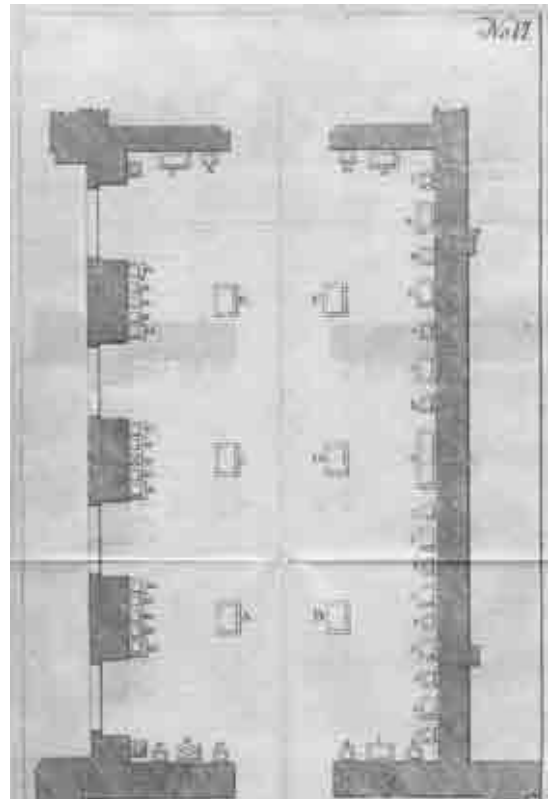


Abbildung 181: (#202) Grundriss des sechsten Saals der Antikensammlung im Japanischen Palais; aus Johann Friedrich Wacker, *Beschreibung der Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden*, hg. v. Johann Gottfried Lipsius; Dresden, Walther, 1798. (Foto: TW)



Abbildung 182: (#203) Ferdinand Bol, *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*; 1644, Öl auf Leinwand, 203 x 261 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1603. (Foto: SKD)



Abbildung 183: (#204) Francesco Francia, *Die Anbetung der Könige*; 1644, Öl auf Pappelholz, 41 x 59 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 49. (Foto: SKD)



Abbildung 184: (#205) Andrea del Sarto, *Abrahams Opfer*; Öl auf Pappelholz, 213 x 159 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 77. (Foto: SKD)



Abbildung 185: (#206) Garofalo, *Poseidon und Athene*; 1512, Öl auf Leinwand, 211 x 140 cm; Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 132. (Foto: SKD)



Abbildung 186: (#207) Correggio, *Die Madonna des heiligen Sebastian*; Öl auf Pappelholz, 265 x 161 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 151. (Foto: SKD)



Abbildung 187: (#208) Bartolomeo Veneto, *Salome*; Öl auf Pappelholz, 103,5 x 62 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 201A. (Foto: SKD)



Abbildung 188: (#209) Werkstatt des Peter Paul Rubens, *Satyr und Tigerin*; Öl auf Leinwand, 223 x 148 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 974. (Foto: SKD)



Abbildung 189: (#210) Peter Paul Rubens, *Quos ego!*; Öl auf Leinwand, 326 x 384,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 964B. (Foto: SKD)



Abbildung 190: (#211) Paolo Veronese, *Die Findung Mosis*; Öl auf Leinwand, 178 x 277 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 229. (Foto: SKD)



Abbildung 191: (#212) Nicolas Poussin, *Aussetzung Moses*; Öl auf Leinwand, 144 x 195,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 720. (Foto: SKD)



Abbildung 192: (#213) Giacomo Francia, *Maria mit Kind und Johannes*; Öl auf Pappelholz, 57,5 x 44 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 50. (Foto: SKD)



Abbildung 193: (#214) Guido Reni, *Der heilige Franziskus*; Pastell auf Papier, 58 x 47 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. P01. (Foto: SKD)



Abbildung 194: (#215) Guido Reni, *Christus mit der Dornenkrone*; Öl auf Pappelholz, 49 x 37 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 323. (Foto: SKD)



Abbildung 195: (#216) Luca Giordano, *Die Pflege des heiligen Sebastian*; Öl auf Leinwand, 202 x 150 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 479. (Foto: SKD)

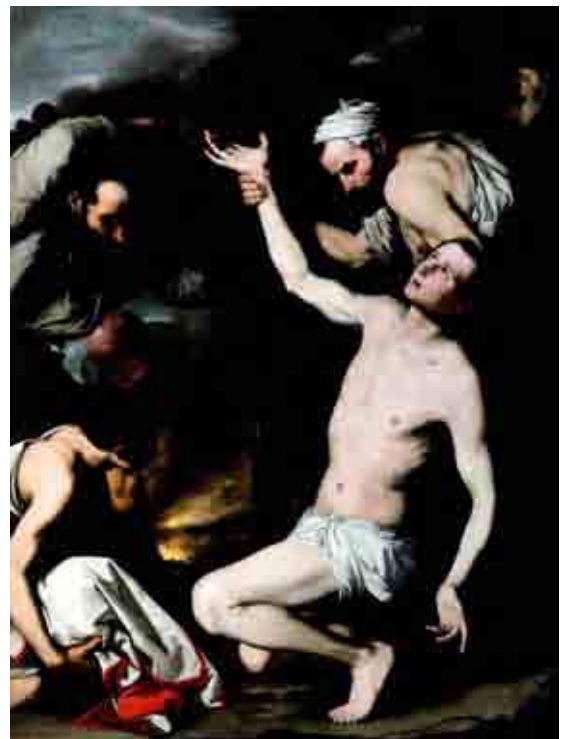


Abbildung 196: (#217) Jusepe de Ribera, *Die Marter des heiligen Laurentius*; Öl auf Leinwand, 206 x 154 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 686. (Foto: SKD)



Abbildung 197: (#218) Girolamo da Carpi, *Maria mit dem Kind und vier Heiligen*; Öl auf Pappelholz, 251 x 206 cm; ehemals Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 113, Kriegsverlust. (Foto: SKD)



Abbildung 198: (#219) Annibale Carracci, *Der heilige Rochus, den Pestkranken Almosen spendend*; Öl auf Leinwand, 331 x 477 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 305. (Foto: SKD)



Abbildung 199: (#220) Johann Friedrich Wilhelm Müller nach Raffael, *Die Sixtinische Madonna*; Kupferstich und Radierung, 87,7 x 59,7 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 125897. (Foto: SKD)



Abbildung 200: (#221) Ausstellung der *Sixtinischen Madonna*, um 1930; Dresden, Gemäldegalerie, Kabinett A. (Foto: SKD)



Abbildung 201: (#222) Ausstellung der *Meyermadonna*, um 1930; Dresden, Gemäldegalerie, Kabinett N. (Foto: SKD)

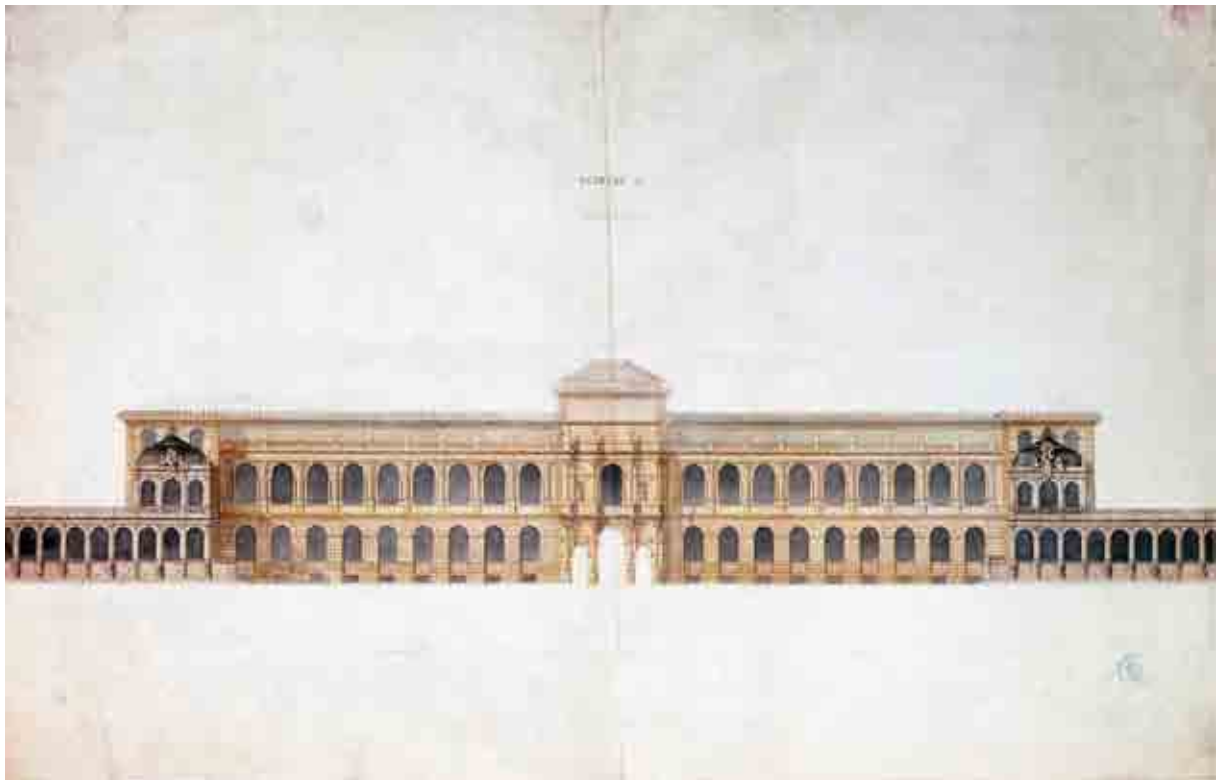


Abbildung 202: (#223) Gottfried Semper, *Vorentwurf A, Aufriss Zwingeseite*; 1846, Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, M 52, C, Blatt 2. (Foto: LfD)

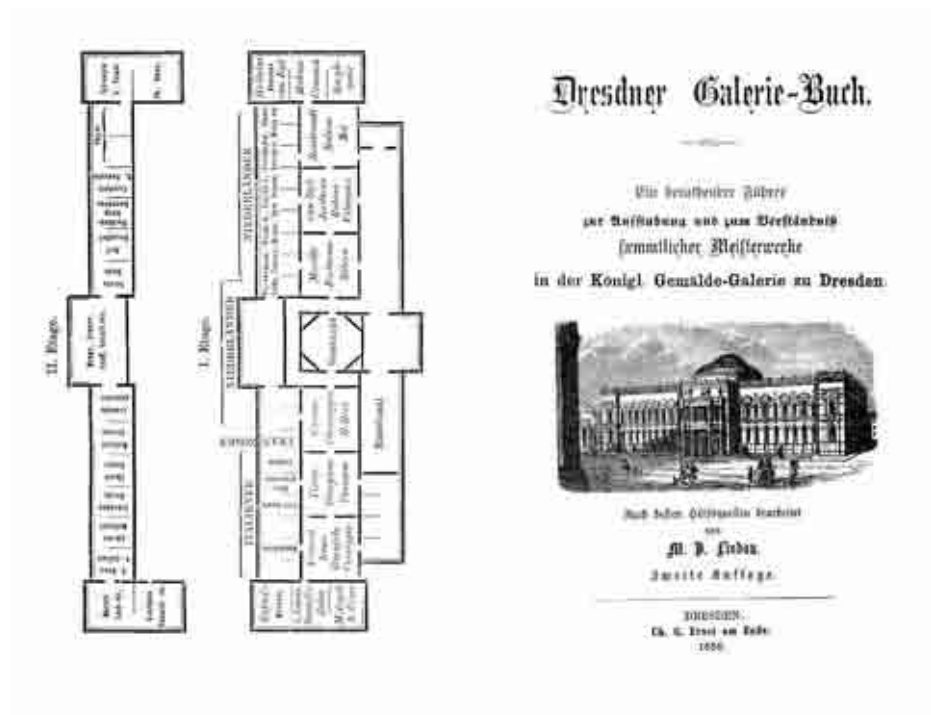


Abbildung 203: (#224) Martin Bernhard Lindau, *Dresdner Galeriebuch*; Dresden, Christian Gottlob Ernst am Ende, 1856, Frontispiz. (Foto: TW)



Abbildung 204: (#225) Jean Joseph Balechou nach Hyacinthe Rigaud, *August III. als Kurprinz*; Kupferstich aus: *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. I. volume*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1753. (Foto: SKD)



Abbildung 205: (#226) Jean Daullé nach Louis de Silvestre, *Maria Josepha*; Kupferstich aus: *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde. II. volume*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagenmüller, 1757. (Foto: SKD)



Abbildung 206: (#227) Louis de Silvestre, *Die Familienzusammenkunft zu Neuhaus*; Öl auf Leinwand, 497 x 674 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 767. (Foto: SKD)



Abbildung 207: (#228) Hyacinthe Rigaud, *August III. als Kronprinz*; Öl auf Leinwand, 250 x 173 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 760. (Foto: SKD)



Abbildung 208: (#229) Heinrich Schönfeld, *Musikalische Unterhaltung am Tische*; Öl auf Leinwand, 124,5 x 91 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1992. (Foto: SKD)



Abbildung 209: (#230) Heinrich Schönfeld, *Musikalische Unterhaltung am Spinett*; Öl auf Leinwand, 124,5 x 92,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1991. (Foto: SKD)



Abbildung 210: (#231) Heinrich Schönfeld, *Der Gigantenkampf*; Öl auf Leinwand, 95 x 182 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1990. (Foto: SKD)



Abbildung 211: (#232) Johann Gottlob von Quandt, *Verzeichniss von Gemälden und andern Kunstgegenständen im Hause des J. G. v. Quandt zu Dresden*; Dresden, Christian Lebrecht Fürchtegott Ramming, 1824. (Foto: TW)



Abbildung 212: (#233) Johann Gottlob von Quandt u. Heinrich Wilhelm Schulz, *Beschreibung der im neuen Mittelgebäude des Pohlhofs befindlichen Kunst-Gegenstände durch die Herren v. Quandt und Hofrath Schulz mit einem Vorwort des Sammlers. Nebst einer Ansicht und Grundriss des neuen Gebäudes*, hg. v. Bernhard August von Lindenau; Altenburg, Hofbuchdruckerei, 1848. (Foto: TW)



Abbildung 213: (#234) Die Gemälde des Michel Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau. Im Auftrage des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins, hg. v. Johann Gottlob von Quandt; Dresden/Leipzig, Rudolph Weigel, 1839. (Foto: TW)

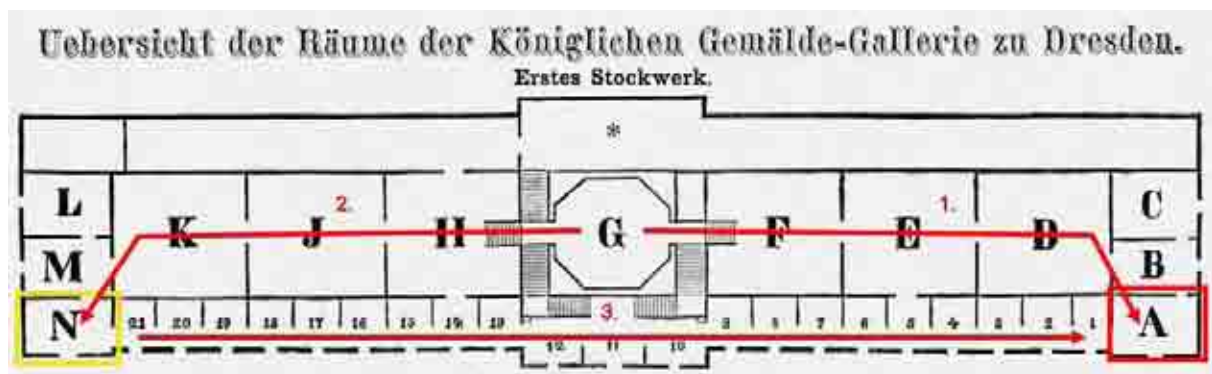


Abbildung 214: (#235) Parcours der Gemäldegalerie, 1856. (Foto: TW)

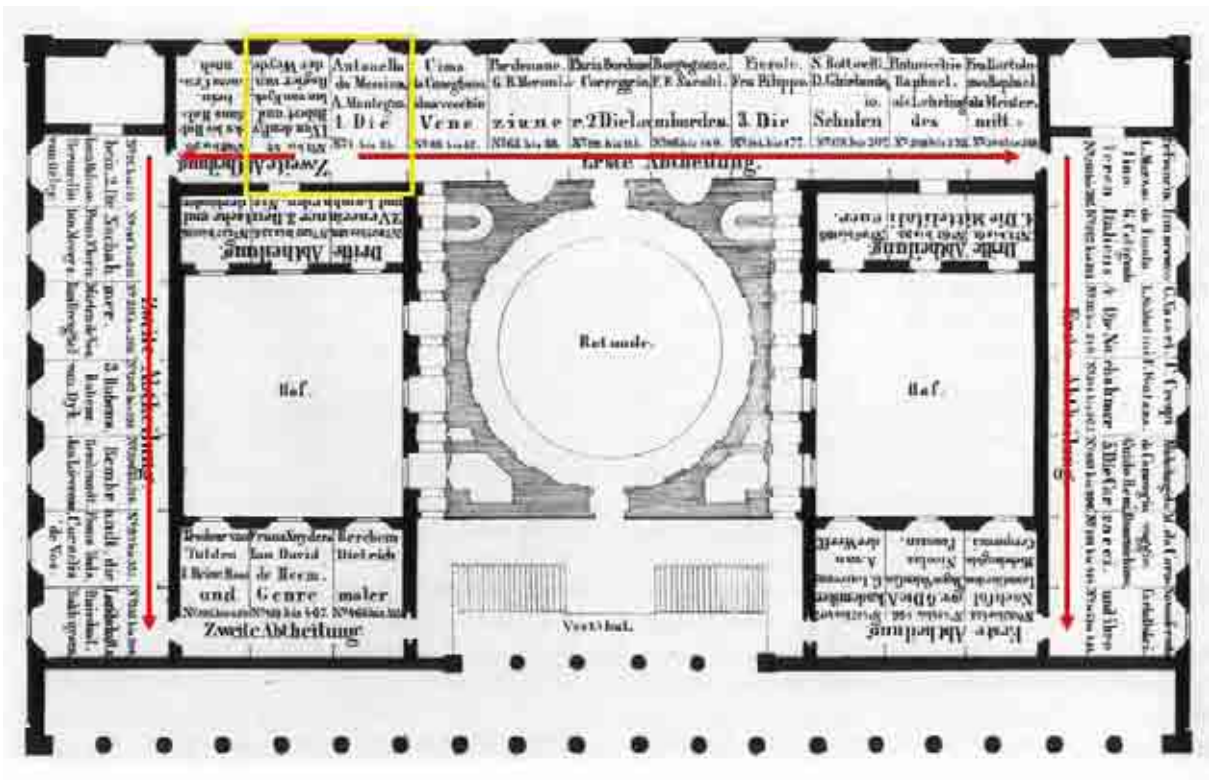


Abbildung 215: (#236) Parours des Königlischen Museums in Berlin, 1830. (Foto: TW)



Abbildung 216: (#237) Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Innensicht, 1990er Jahre. (Foto: SKD)

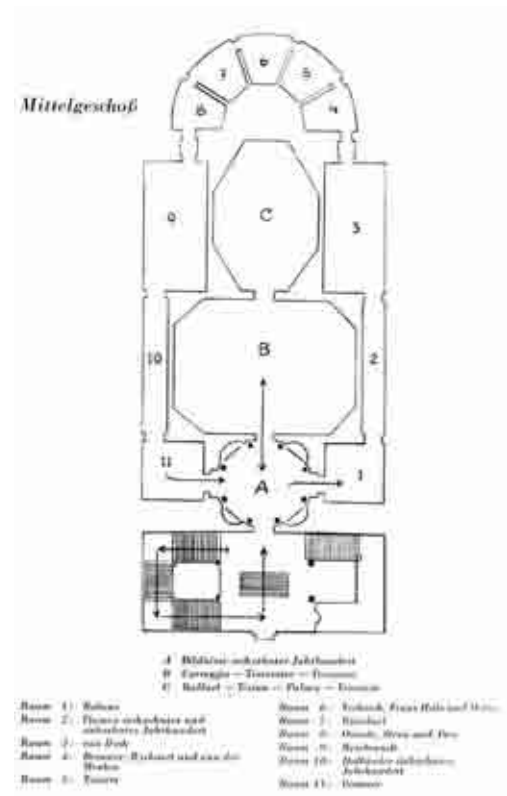


Abbildung 217: (#238) Grundriss der Ausstellung *Meisterwerke der Dresdner Galerie*; Berlin, Nationalgalerie, 1955. (Foto: TW)



Abbildung 218: (#239) Präsentation der *Sixtinischen Madonna* in der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, 1964. (Foto: SKD)



Abbildung 219: (#240) Präsentation der *Sixtinischen Madonna* in der Ausstellung *Meisterwerke der Dresdner Galerie*; Berlin, Nationalgalerie, 1955. (Foto: TW)



Abbildung 220: (#241) Präsentation der *Sixtinischen Madonna*; Moskau, Puschkinmuseum, 1955. (Foto: TW)



Abbildung 221: (#242) Präsentation der *Sixtinischen Madonna* in der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, nach 1956. (Foto: SKD)



Abbildung 222: (#243) Präsentation der *Sixtinischen Madonna* in der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, auf Second Life, <http://www.secondlife.com>, 2007. (Foto: TW)



Abbildung 223: (#244) Carl Christian Vogel von Vogelstein, *Bildnis Johann Gottlob von Quandts*, 1824; Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Inv.-Nr. 2211. (Foto: SKD)



Abbildung 224: (#245) Gottfried Winkler, *Historische Erklärungen der Gemälde*; Leipzig, B. C. Breitkopf, 1768. (Foto: TW)



Abbildung 225: (#246) Johann August Lehniger, *Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde*; Dresden, Walther, 1782. (Foto: TW)



Abbildung 226: (#247) Pierre-François Basan nach David Teniers, *Der alte Lügner* ; 1754, Kupferstich; *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux de la galerie et du cabinet s. e. m. le comte de Bruhl*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Georg Konrad Walther, 1754, Nr. 4. (Foto: TW)

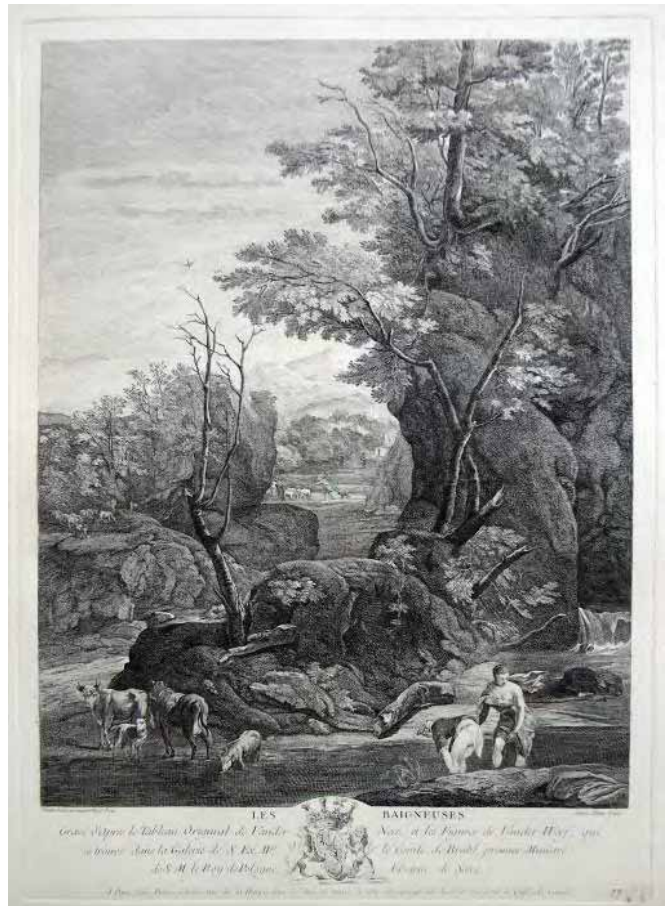


Abbildung 227: (#248) Pierre Chenu nach Aert van der Neer und Adriaen van der Werff, *Die Badenden*, 1754, Kupferstich; *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux de la galerie et du cabinet s. e. m.^r le comte de Bruhl*, hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Georg Konrad Walther, 1754, Nr. 17. (Foto: TW)



Abbildung 228: (#249) Paolo Veronese, *Die Anbetung der Könige*; Öl auf Leinwand, 206 x 455 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 225. (Foto: SKD)



Abbildung 229: (#250) Camillo Procaccini, *Der heilige Rochus, Pestkranke heilend*; Öl auf Leinwand, 331 x 476 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 645. (Foto: SKD)



Abbildung 230: (#251) Denis Calvaert, *Heilige Cäcilie*; Öl auf Leinwand, 234 x 148 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 94. (Foto: SKD)



Abbildung 231: (#252) Paolo Veronese, *Der Raub der Europa*; Öl auf Leinwand, 21 x 289 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 243. (Foto: SKD)



Abbildung 232: (#253) Sebastiano Ricci, *Opfer an Silen*; Öl auf Leinwand, 56,5 x 73,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 550. (Foto: SKD)



Abbildung 233: (#254) Sebastiano Ricci, *Opfer an Vesta*; Öl auf Leinwand, 56,4 x 73 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 549. (Foto: SKD)



Abbildung 234: (#255) Bartolommeo Nazari, *Eine alte Frau*; Öl auf Leinwand, 49 x 37,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 588. (Foto: SKD)



Abbildung 235: (#256) Balthasar Denner, *Bildnis einer bejahrten Frau*; Öl auf Leinwand, 42 x 33 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 2068. (Foto: SKD)



Abbildung 236: (#257) Giuseppe Nogari, *Die Alte mit dem Kohlenbecken*; Öl auf Nußbaumholz, 59 x 43 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 592. (Foto: SKD)



Abbildung 237: (#258) Giacomo Cortese, *Die Schlacht im Tale*; Öl auf Leinwand, 153.5 x 267 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 744. (Foto: SKD)



Abbildung 238: (#259) *August III. in seiner Kutsche*, Detail aus Abbildung 10. (Foto: SKD)



Abbildung 239: (#260) *Der Bettler vor der Galerie*, Detail aus Abbildung 10. (Foto: SKD)



Abbildung 240: (#261) Bernardo Bellotto, *Capriccio mit der Schleuse von Dolo*; 1748, Öl auf Leinwand, 132 x 232 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 603. (Foto: SKD)



Abbildung 241: (#262) *Bellotto und Kollegen*, Detail aus Abbildung 125. (Foto: SKD)



Abbildung 242: (#263) Rekonstruktion der Ansicht des Neumarkts aus Abbildung 10; Architekturbüro Trux/IBM Deutschland/Gesellschaft Historischer Neumarkt e. V. (Foto: Liebsch 2006 *Bellotto*, S. 165)



Abbildung 243: (#264) *Wanderbühne auf dem Neumarkt*, Detail aus Abbildung 11. (Foto: SKD)



Abbildung 244: (#265) Bernardo Bellotto, *Ansicht der Piazza della Signoria*; 1742, Öl auf Leinwand, 61 x 90 cm, Budapest, Szepmuveszeti Muzeum, Inv. 645.



Abbildung 245: (#266) Johann Samuel Mock, *Bauernwirtschaft*; 1709, Deckfarben auf Papier, 59,3 x 92 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 5690. (Foto: SKD)



Abbildung 246: (#267) Johann Samuel Mock, *Bauernwirtschaft*; 1709, Deckfarben auf Papier, 59,3 x 92 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 5689, (Foto: SKD)



Abbildung 247: (#268) *Mercerie*, Detail aus Abbildung 245. (Foto: SKD)



Abbildung 248: (#269) *Commedia dell'arte*, Detail aus Abbildung 245. (Foto: SKD)

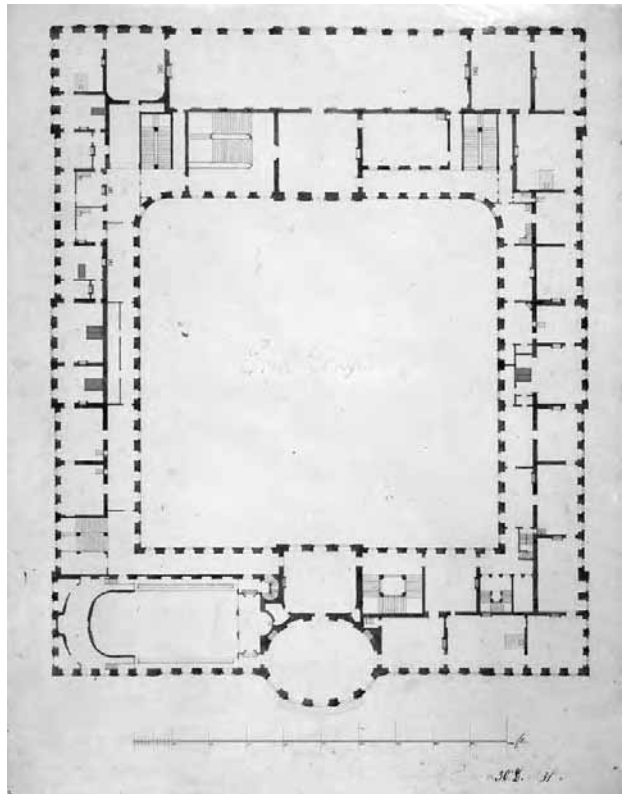


Abbildung 249: (#270) *Grundriss der Hubertusburg*; Dresden, Landesamt für Denkmalpflege, Inv.-Nr. 27-28-449. (Foto: LfD)



Abbildung 250: (#271) Giovanni Battista Tiepolo, *Maecenas stellt Kaiser Augustus die Künste vor*; 1709, Öl auf Leinwand, 250 x 357 cm; Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. 103-4, (Foto: SKD)



Abbildung 251: (#272) Bernardo Bellotto, *Palasttreppe zu einem Park*; um 1762, Öl auf Leinwand, 103 x 146 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 636. (Foto: SKD)



Abbildung 252: (#273) Bernardo Bellotto, *Idealvedute mit Selbstbildnis als Prokurator*; um 1765, Öl auf Leinwand; Warschau, Zamek Królewski w Warszawie. (Foto: SKD)

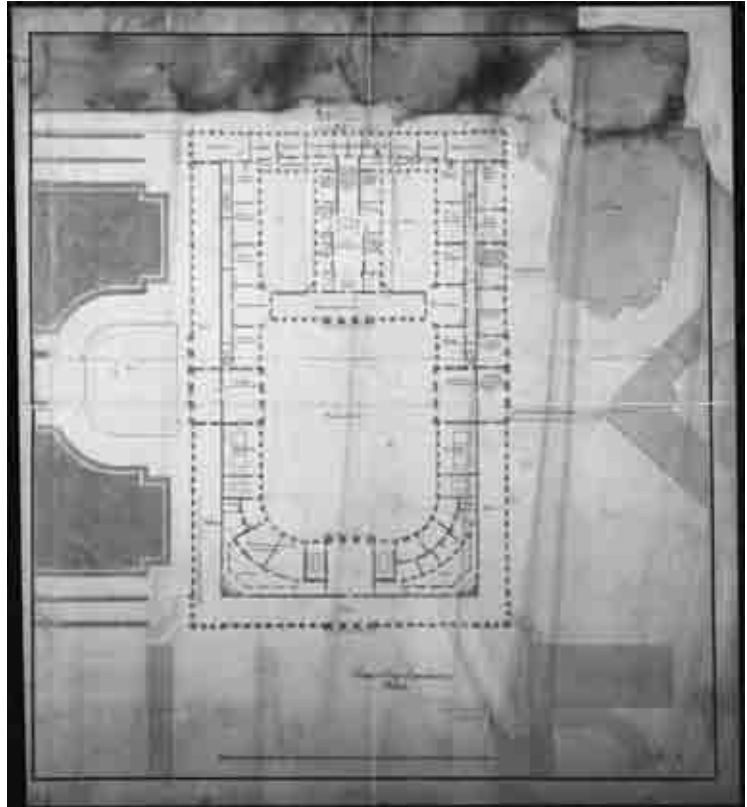


Abbildung 253: (#274) Zacharias Longuelune, *Grundriss für ein neues Dresdner Residenzschloss*; 1740er Jahre, lavierte Federzeichnung auf Papier; Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Inv. 21-24-3152. (Foto: LfD)

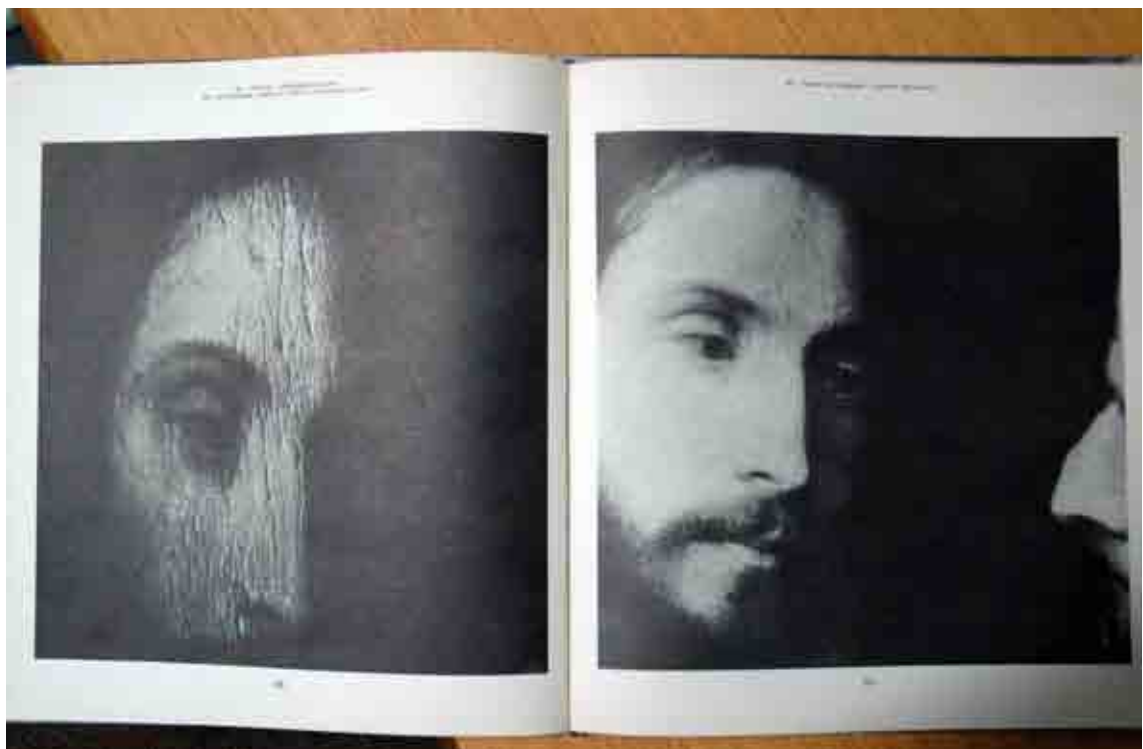


Abbildung 254: (#275) *Gerettete Meisterwerke*, hg. v. Kulturministerium der UdSSR; Moskau, Sowjetischer Maler Verlag, 1977. (Foto: TW)



Abbildung 255: (#276) *Ansicht der Inneren Galerie 1765*; digitale Rekonstruktion. (Foto: TW)

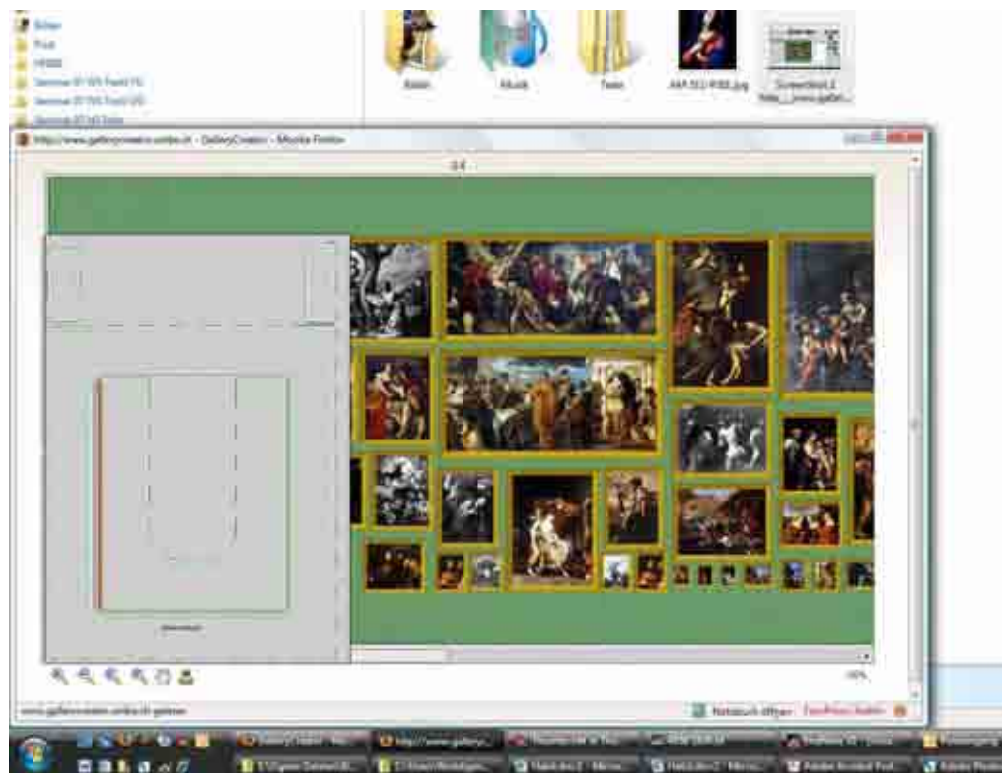


Abbildung 256: (#277) *Gallery Creator*; <http://www.gallerycreator.unibe.ch>. (Foto: TW)

Verzeichnisse bearbeiten

Name Verzeichnisses:

Bestehende Verzeichnisse:

Objekteintrag hinzufügen

Objekt: Verzeichnis: Total sind 1074 Objekte in der Datenbank gespeichert.

Kunstler: Titel: Standort: Material: Höhe: Breite: Inventarnummer: Seitenzahl/Foto:

Provenienz: Literatur: Bildnachweis: Kommentar:

Suchergebnisse-Anzeige definieren

Attributwahl:

☐ Kunstler ☐ Titel ☐ Standort ☐ Material ☐ Höhe ☐ Breite ☐ Inventarnummer ☐ Seitenzahl/Foto

☐ Provenienz ☐ Literatur ☐ Bildnachweis ☐ Kommentar

Verzeichnisauswahl:

☐ Inv. 1750 Querant ☐ Inv. 1750 Querant ☐ Kat. 1771: Hodel/Wendel ☐ Kat. 1808 Mathis ☐ Kat. 1908 Weimann

Kunstler: Titel: Standort: Material: Höhe: Breite: Inventarnummer: Seitenzahl/Foto:

Provenienz: Literatur: Bildnachweis: Kommentar:

Freitext:

Abbildung 257: (#278) *Concordia*; <http://www.gallerycreator.unibe.ch/dataEx>. (Foto: TW)

Die Hängung von 1747

Innere Galerie

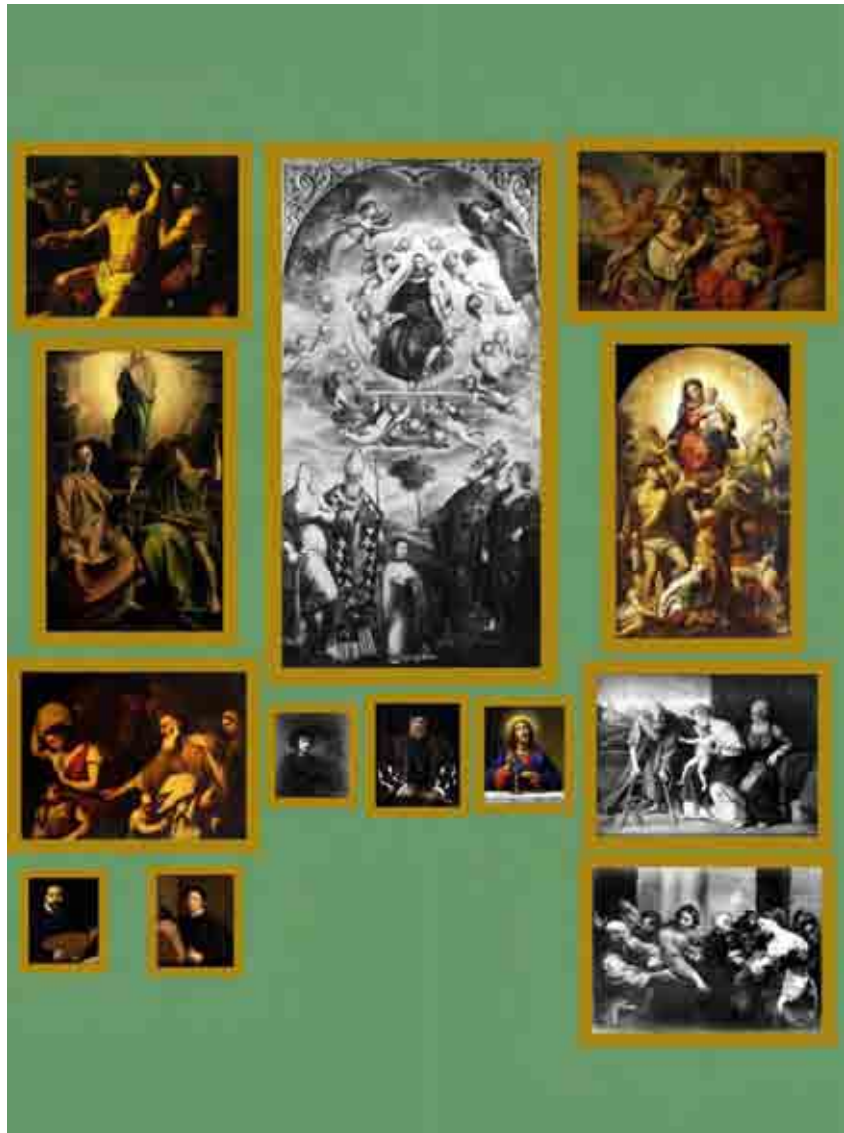


Abbildung 258: (#500) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.1. (Foto: TW)



Abbildung 259: (#501) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.2. (Foto: TW)

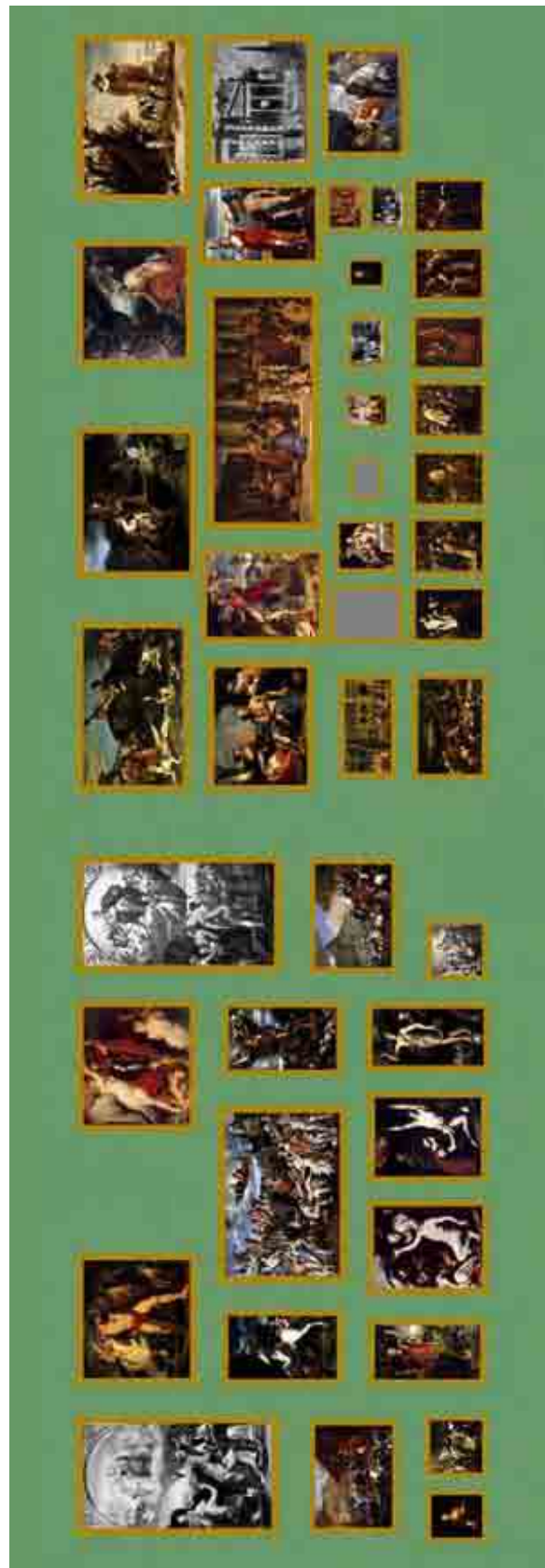


Abbildung 260: (#502) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.3. (Foto: TW)

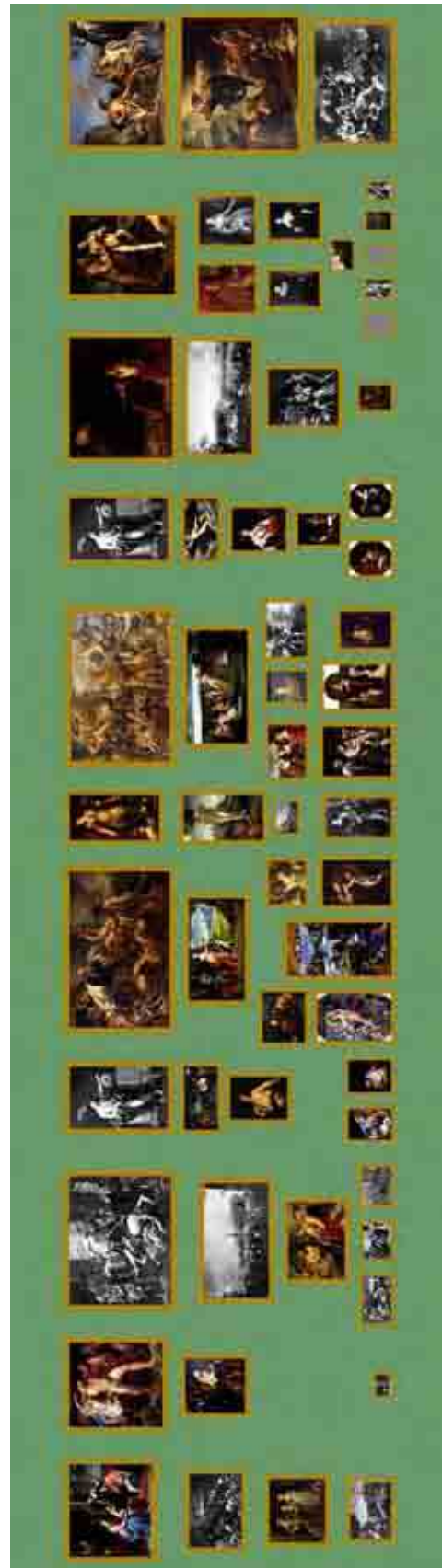


Abbildung 261: (#503) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.4. (Foto: TW)

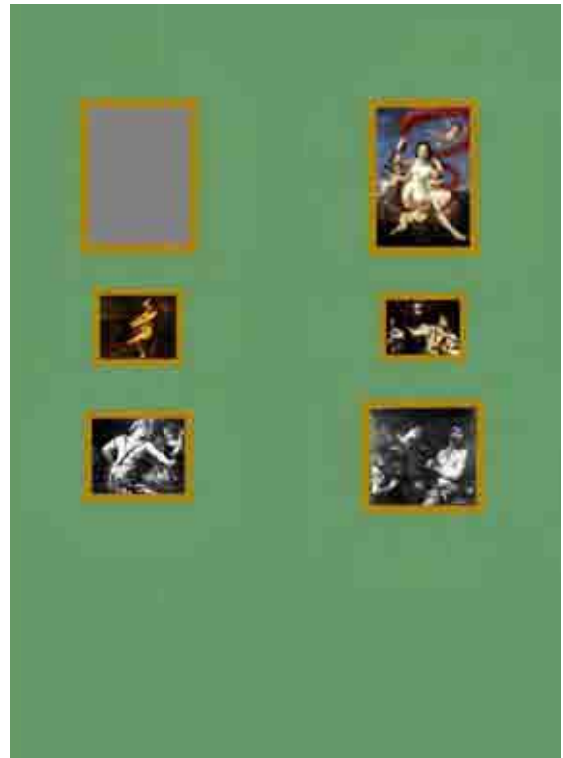


Abbildung 262: (#504) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.5. (Foto: TW)



Abbildung 263: (#505) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.6. (Foto: TW)



Abbildung 264: (#506) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.7. (Foto: TW)



Abbildung 265: (#507) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.8. (Foto: TW)

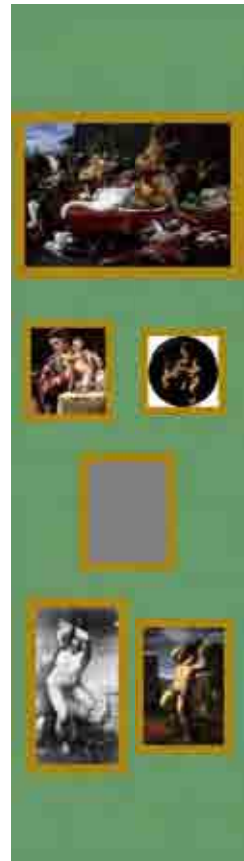


Abbildung 266: (#508) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.9. (Foto: TW)



Abbildung 267: (#509) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.10. (Foto: TW)



Abbildung 268: (#510) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.11. (Foto: TW)



Abbildung 269: (#511) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.12. (Foto: TW)

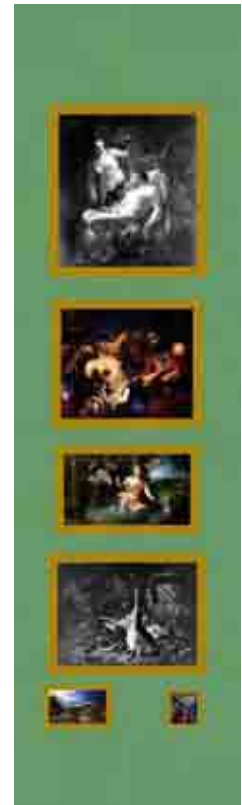


Abbildung 270: (#512) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.13. (Foto: TW)

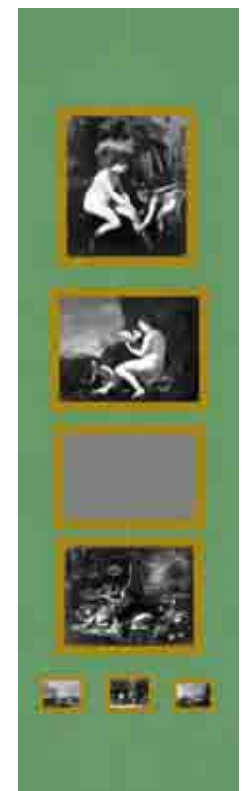


Abbildung 271: (#513) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.14. (Foto: TW)



Abbildung 272: (#514) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.15. (Foto: TW)



Abbildung 273: (#515) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.16. (Foto: TW)



Abbildung 274: (#516) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.17. (Foto: TW)



Abbildung 275: (#517) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.18. (Foto: TW)



Abbildung 276: (#518) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.19. (Foto: TW)



Abbildung 277: (#519) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.20. (Foto: TW)

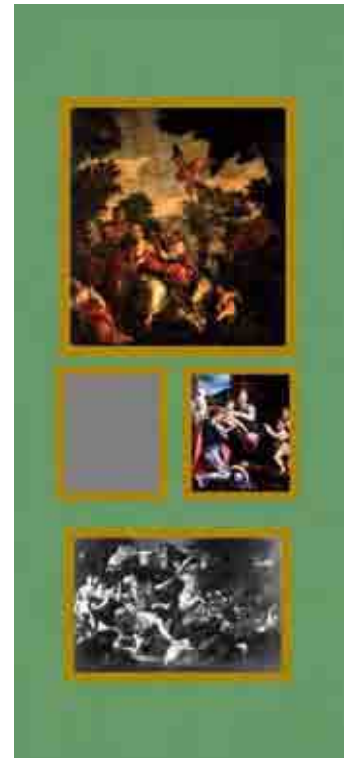


Abbildung 278: (#520) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1747, Wand B.21. (Foto: TW)

Die Hängung von 1750

Innere Galerie

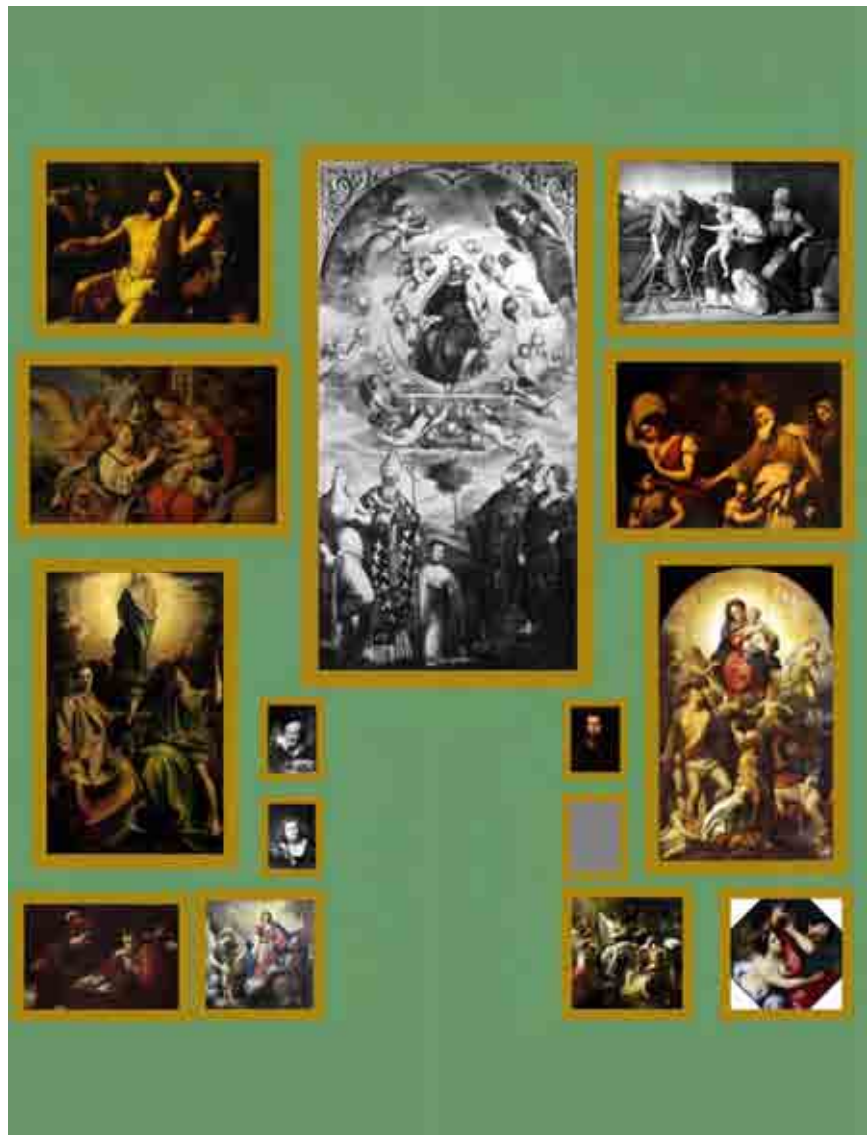


Abbildung 279: (#521) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.1. (Foto: TW)



Abbildung 280: (#522) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.2. (Foto: TW)

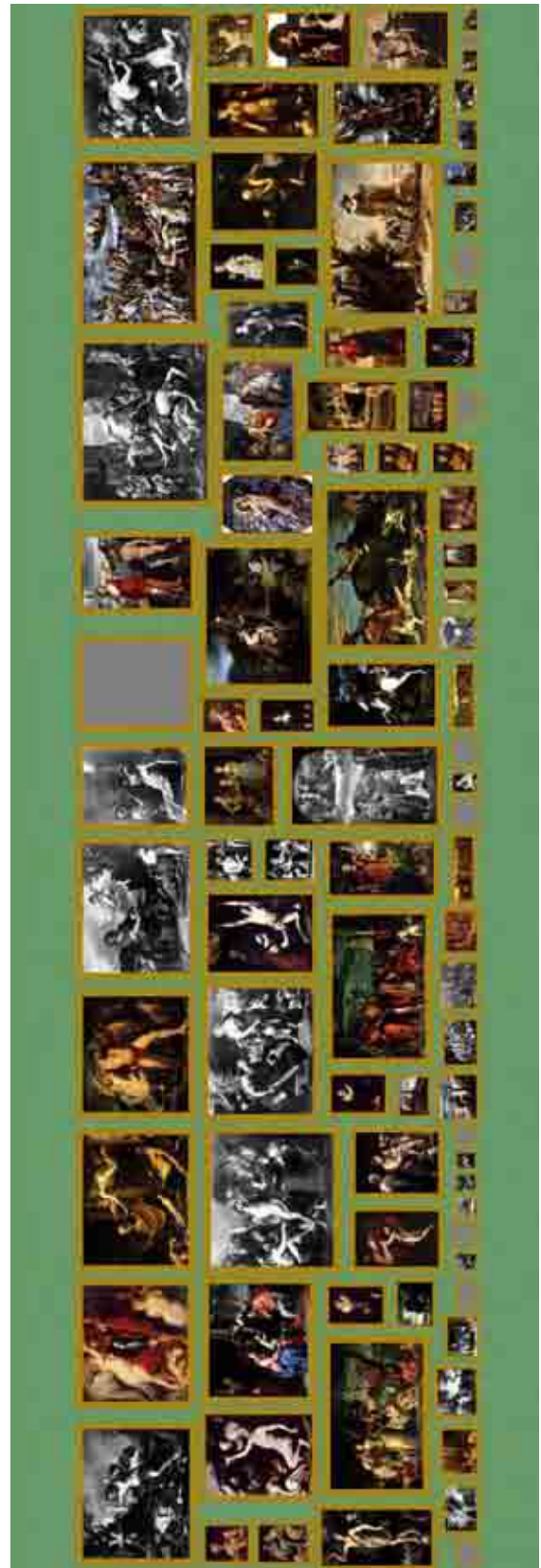


Abbildung 281: (#523) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.3. (Foto: TW)

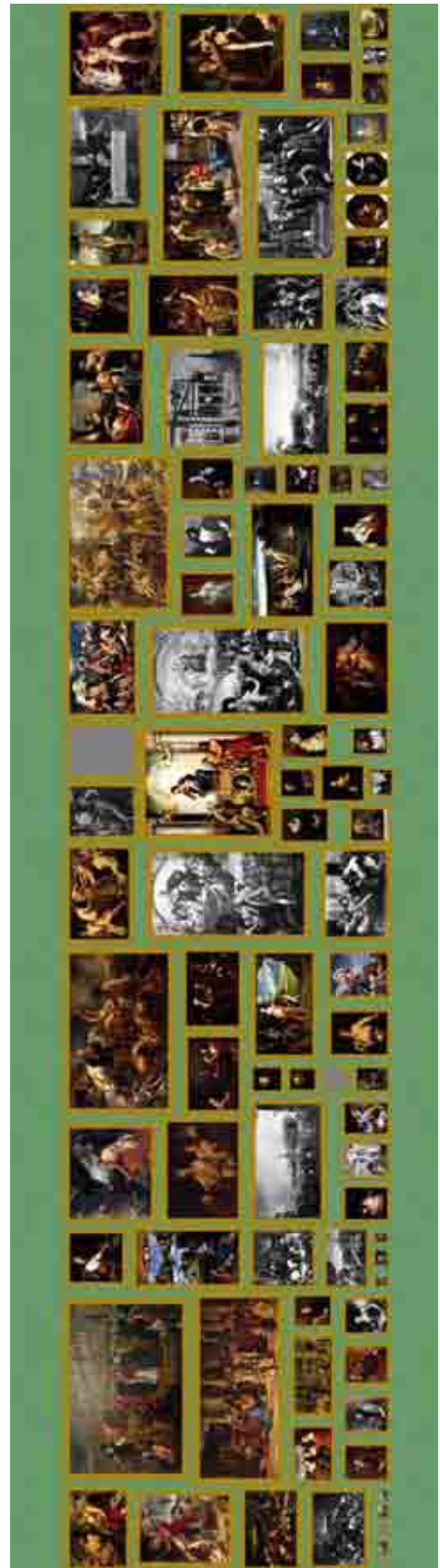


Abbildung 282: (#524) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.4. (Foto: TW)

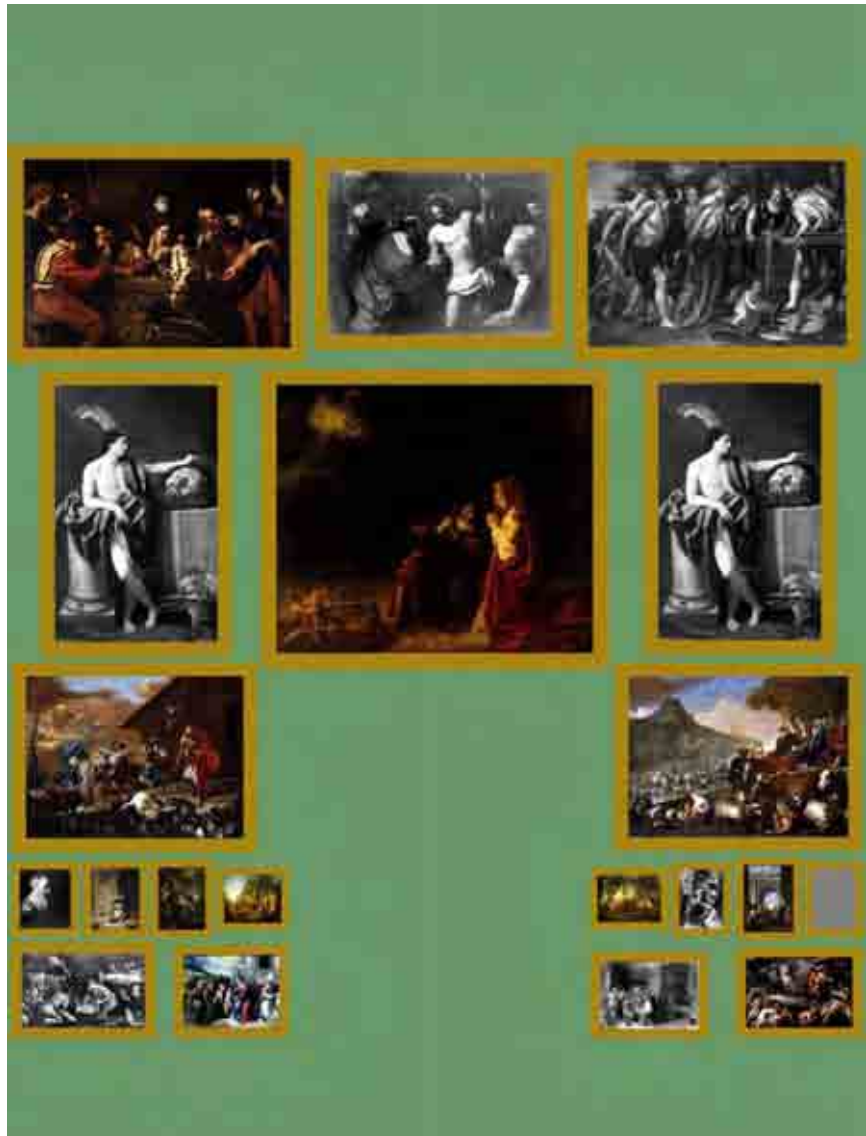


Abbildung 283: (#525) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.5. (Foto: TW)



Abbildung 284: (#526) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.6. (Foto: TW)



Abbildung 285: (#527) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.7. (Foto: TW)



Abbildung 286: (#528) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.8. (Foto: TW)



Abbildung 287: (#529) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.9. (Foto: TW)



Abbildung 288: (#530) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.10. (Foto: TW)



Abbildung 289: (#531) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.11. (Foto: TW)



Abbildung 290: (#532) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.12. (Foto: TW)

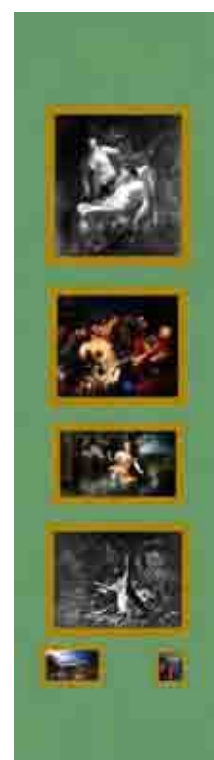


Abbildung 291: (#533) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.13. (Foto: TW)

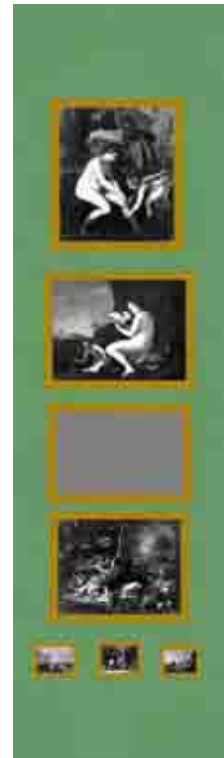


Abbildung 292: (#534) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.14. (Foto: TW)



Abbildung 293: (#535) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.15. (Foto: TW)



Abbildung 294: (#536) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.16. (Foto: TW)



Abbildung 295: (#537) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.17. (Foto: TW)



Abbildung 296: (#538) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.18. (Foto: TW)



Abbildung 297: (#539) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.19. (Foto: TW)



Abbildung 298: (#540) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.20. (Foto: TW)



Abbildung 299: (#541) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1750, Wand B.21. (Foto: TW)

Die Hängung von 1754

Innere Galerie



Abbildung 300: (#542) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.1. (Foto: TW)

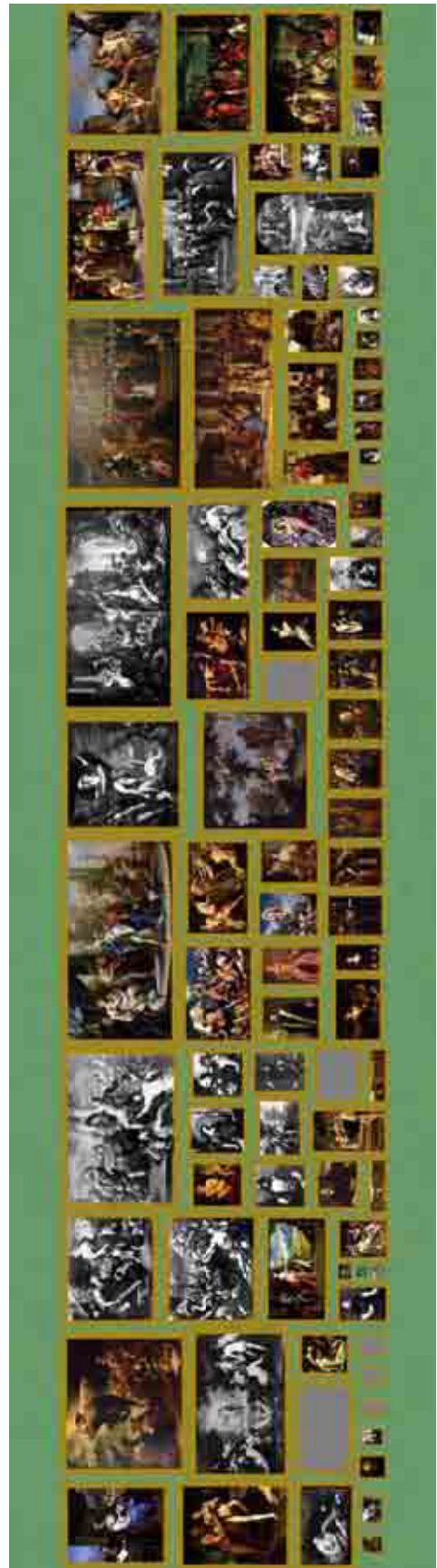


Abbildung 301: (#543) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.2. (Foto: TW)

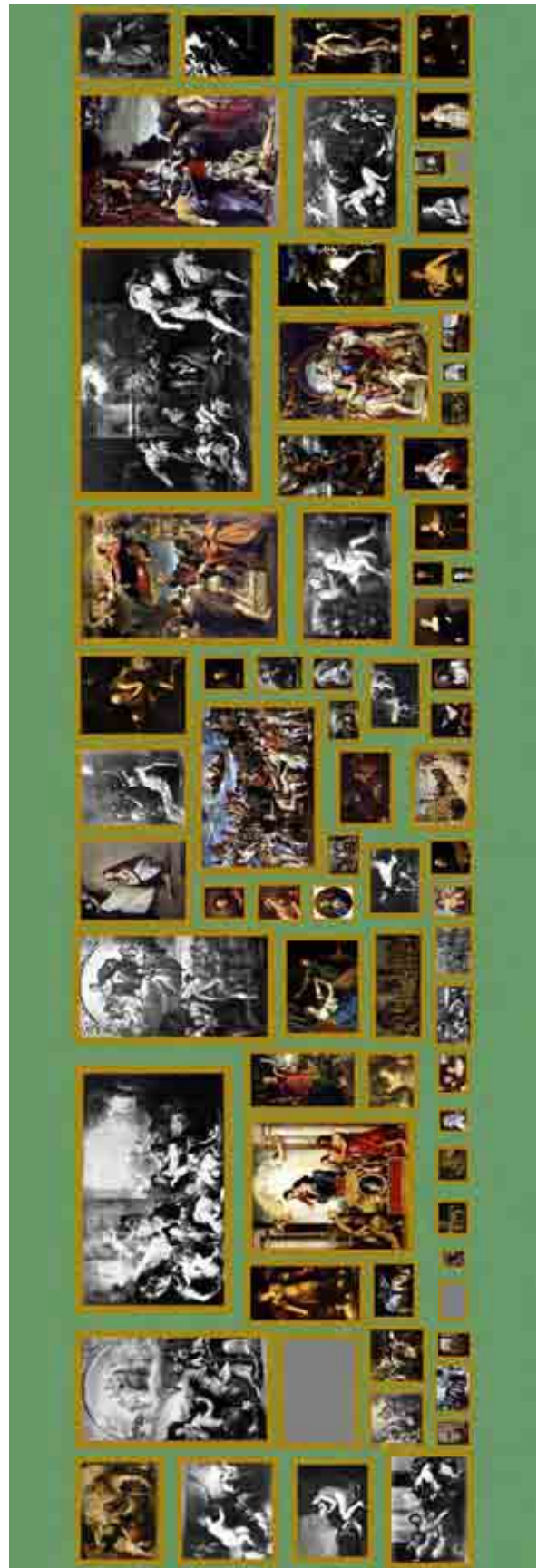


Abbildung 302: (#544) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.3. (Foto: TW)



Abbildung 303: (#545) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.4. (Foto: TW)

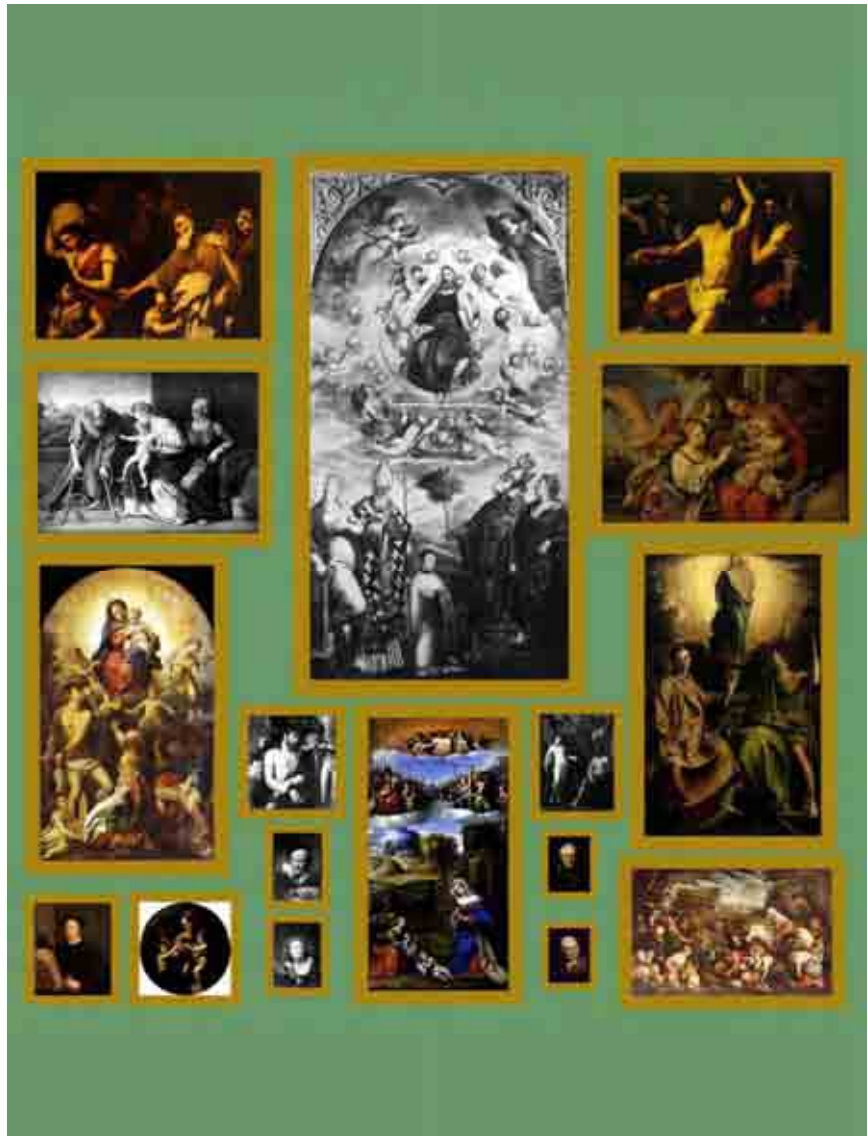


Abbildung 304: (#546) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.5. (Foto: TW)



Abbildung 305: (#547) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.6. (Foto: TW)

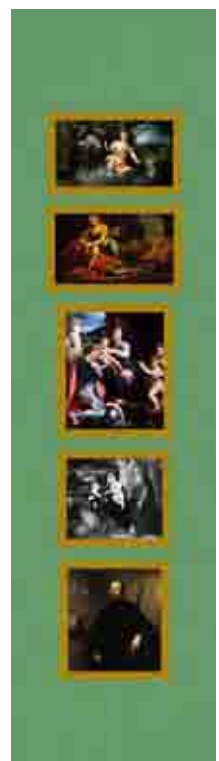


Abbildung 306: (#548) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.7. (Foto: TW)

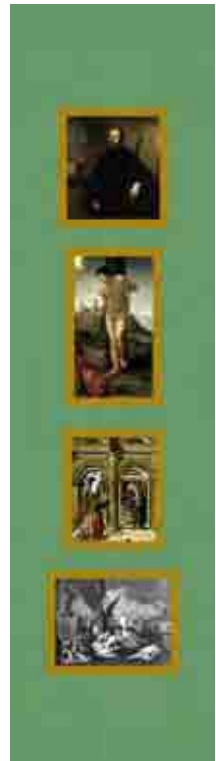


Abbildung 307: (#549) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.8. (Foto: TW)

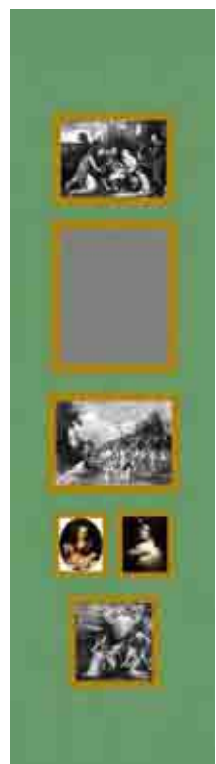


Abbildung 308: (#550) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.9. (Foto: TW)



Abbildung 309: (#551) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.10. (Foto: TW)



Abbildung 310: (#552) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.11. (Foto: TW)



Abbildung 311: (#553) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.12. (Foto: TW)

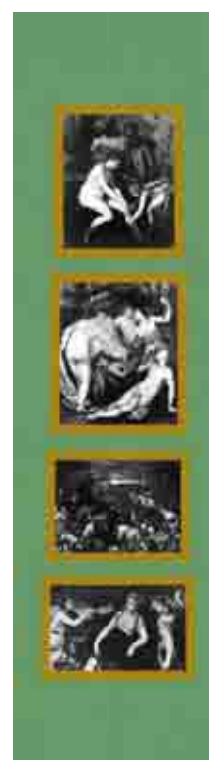


Abbildung 312: (#554) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.13. (Foto: TW)

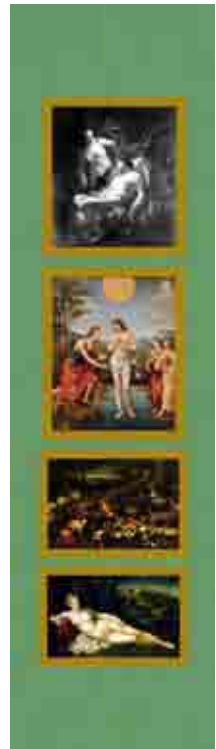


Abbildung 313: (#555) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.14. (Foto: TW)



Abbildung 314: (#556) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.15. (Foto: TW)



Abbildung 315: (#557) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.16. (Foto: TW)



Abbildung 316: (#558) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.17. (Foto: TW)



Abbildung 317: (#559) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.18. (Foto: TW)



Abbildung 318: (#560) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.19. (Foto: TW)



Abbildung 319: (#561) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.20. (Foto: TW)



Abbildung 320: (#562) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1754, Wand B.21. (Foto: TW)

Die Hängung von 1765

Äussere Galerie



Abbildung 321: (#563) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.1. (Foto: TW)

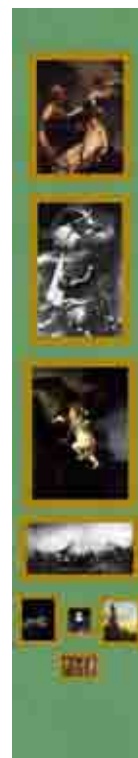


Abbildung 322: (#564) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.2. (Foto: TW)



Abbildung 323: (#565) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.3. (Foto: TW)

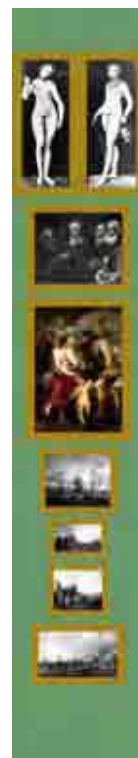


Abbildung 324: (#566) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.4. (Foto: TW)



Abbildung 325: (#567) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.5. (Foto: TW)



Abbildung 326: (#568) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.6. (Foto: TW)



Abbildung 327: (#569) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.7. (Foto: TW)

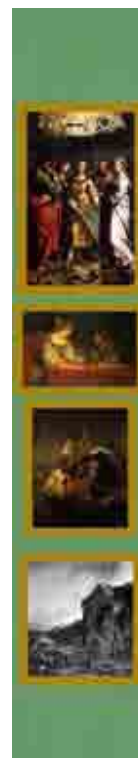


Abbildung 328: (#570) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.8. (Foto: TW)



Abbildung 329: (#571) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.9. (Foto: TW)



Abbildung 330: (#572) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.10. (Foto: TW)

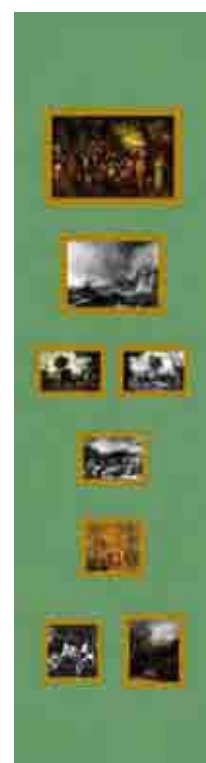


Abbildung 331: (#573) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.11. (Foto: TW)



Abbildung 332: (#574) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.12. (Foto: TW)

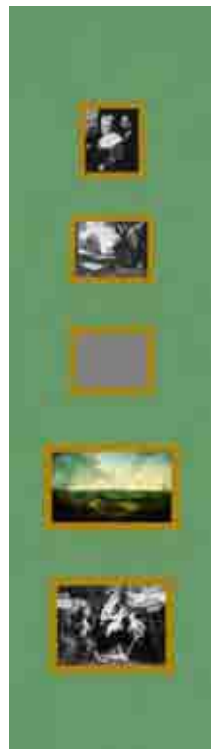


Abbildung 333: (#575) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.13. (Foto: TW)

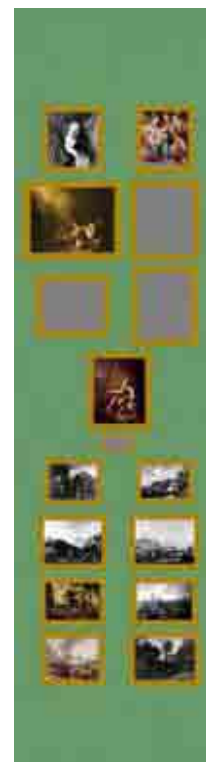


Abbildung 334: (#576) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.14. (Foto: TW)



Abbildung 335: (#577) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.15. (Foto: TW)

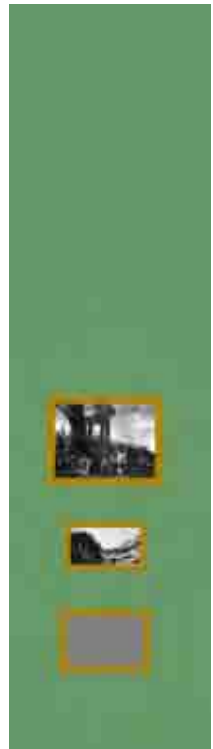


Abbildung 336: (#578) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.16. (Foto: TW)



Abbildung 337: (#579) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.17. (Foto: TW)



Abbildung 338: (#580) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.18. (Foto: TW)



Abbildung 339: (#581) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.19. (Foto: TW)



Abbildung 340: (#582) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.20. (Foto: TW)

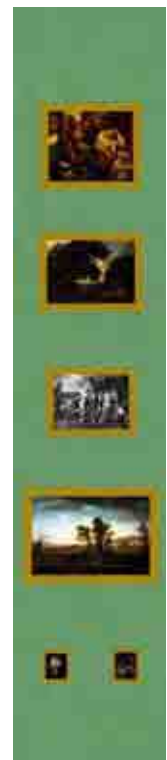


Abbildung 341: (#583) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.21. (Foto: TW)



Abbildung 342: (#584) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.22. (Foto: TW)



Abbildung 343: (#585) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.23. (Foto: TW)

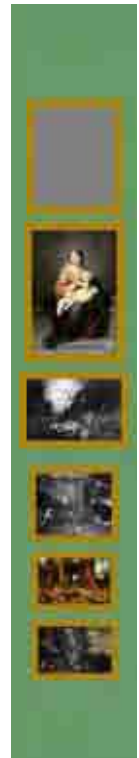


Abbildung 344: (#586) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.24. (Foto: TW)

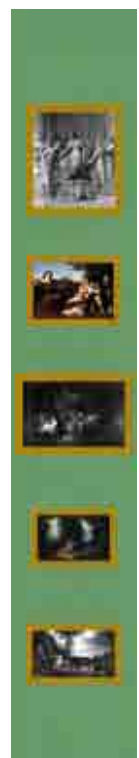


Abbildung 345: (#587) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.25. (Foto: TW)

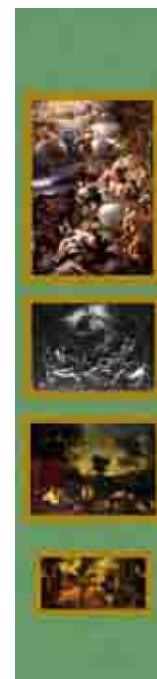


Abbildung 346: (#588) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.26. (Foto: TW)



Abbildung 347: (#589) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.27. (Foto: TW)



Abbildung 348: (#590) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.28. (Foto: TW)



Abbildung 349: (#591) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.29. (Foto: TW)



Abbildung 350: (#592) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.30. (Foto: TW)



Abbildung 351: (#593) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.31. (Foto: TW)



Abbildung 352: (#594) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.32. (Foto: TW)



Abbildung 353: (#595) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.33. (Foto: TW)



Abbildung 354: (#596) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.34. (Foto: TW)

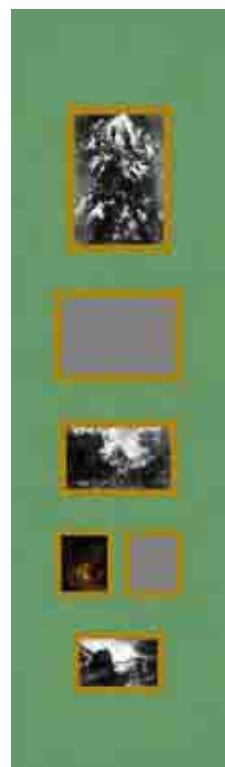


Abbildung 355: (#597) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.35. (Foto: TW)



Abbildung 356: (#598) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.36. (Foto: TW)



Abbildung 357: (#599) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.37. (Foto: TW)

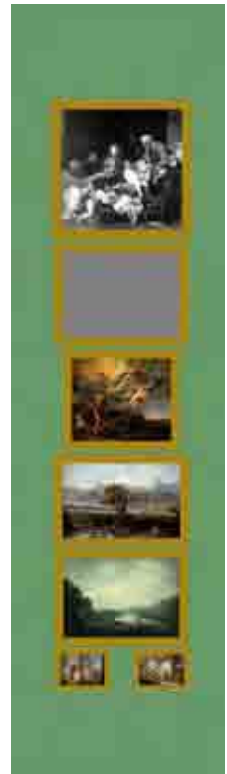


Abbildung 358: (#600) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.38. (Foto: TW)



Abbildung 359: (#601) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.39. (Foto: TW)



Abbildung 360: (#602) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.40. (Foto: TW)

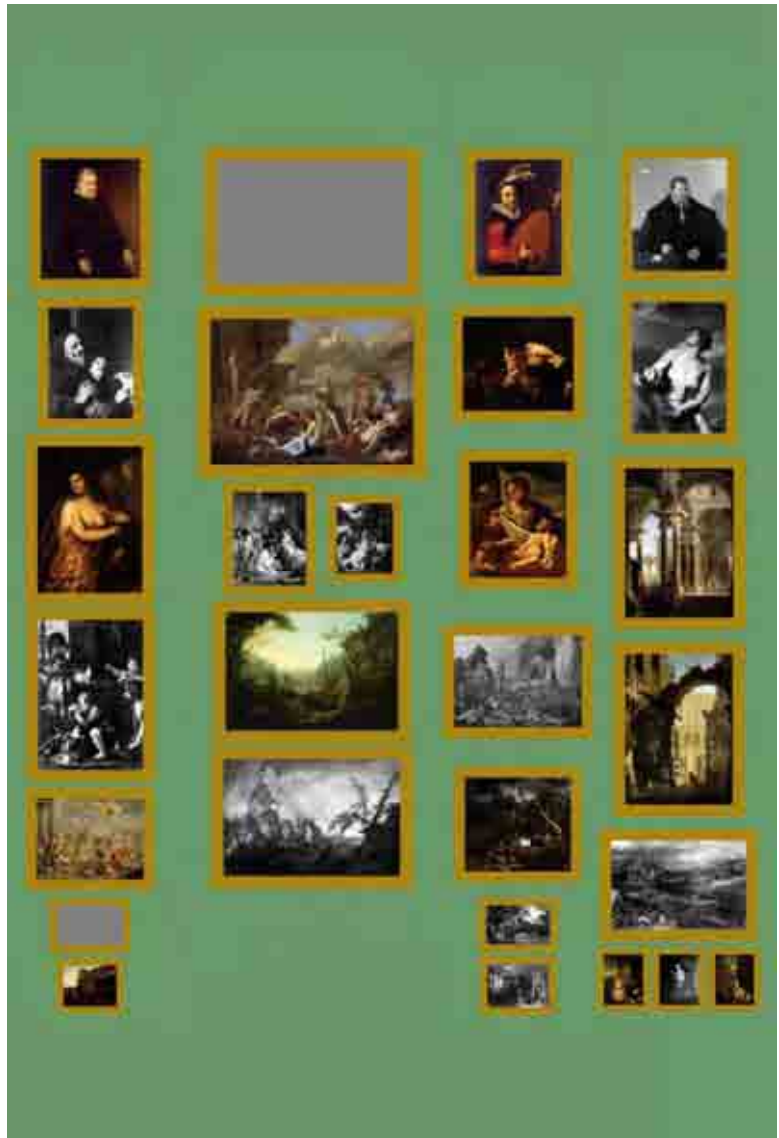


Abbildung 361: (#603) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.41. (Foto: TW)

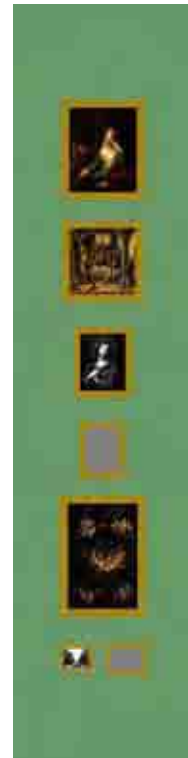


Abbildung 362: (#604) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.42. (Foto: TW)

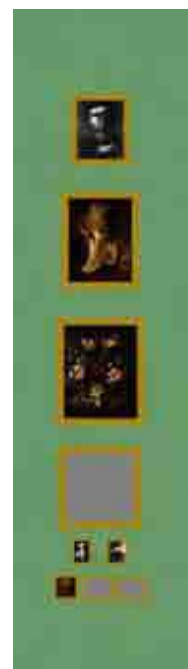


Abbildung 363: (#605) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.43. (Foto: TW)



Abbildung 364: (#606) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.44. (Foto: TW)



Abbildung 365: (#607) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.45. (Foto: TW)



Abbildung 366: (#608) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.46. (Foto: TW)



Abbildung 367: (#609) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.47. (Foto: TW)

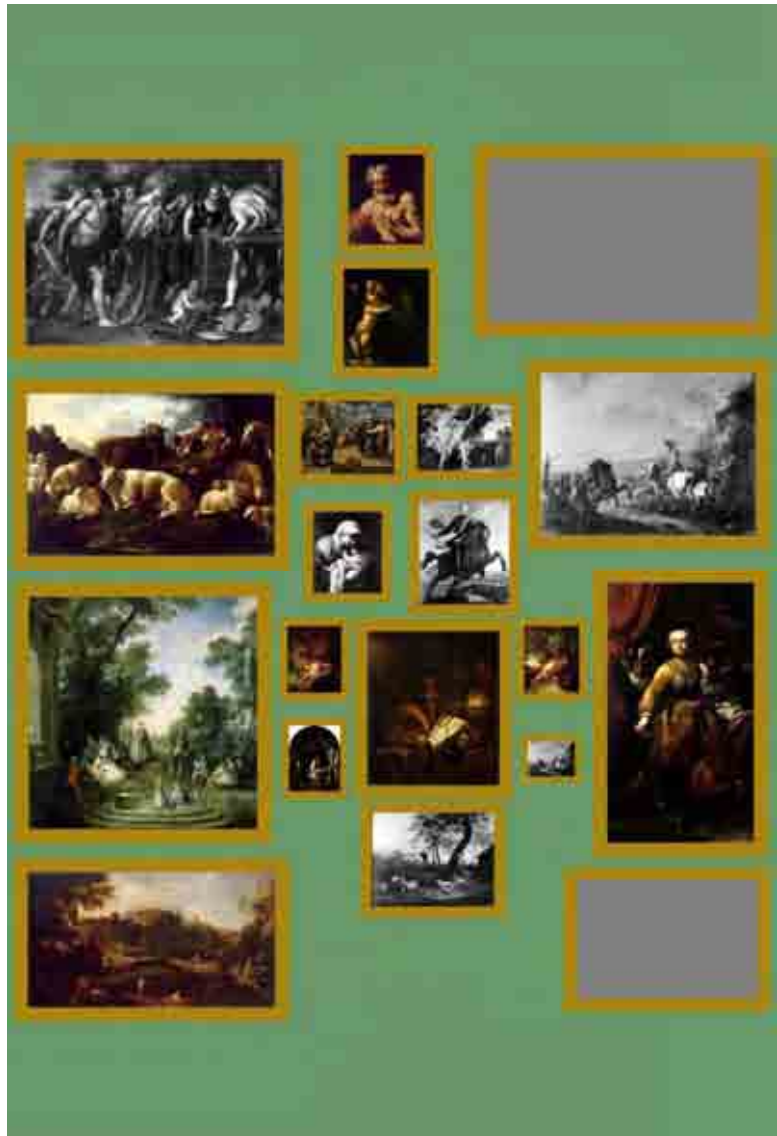


Abbildung 368: (#610) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand A.48. (Foto: TW)

Innere Galerie

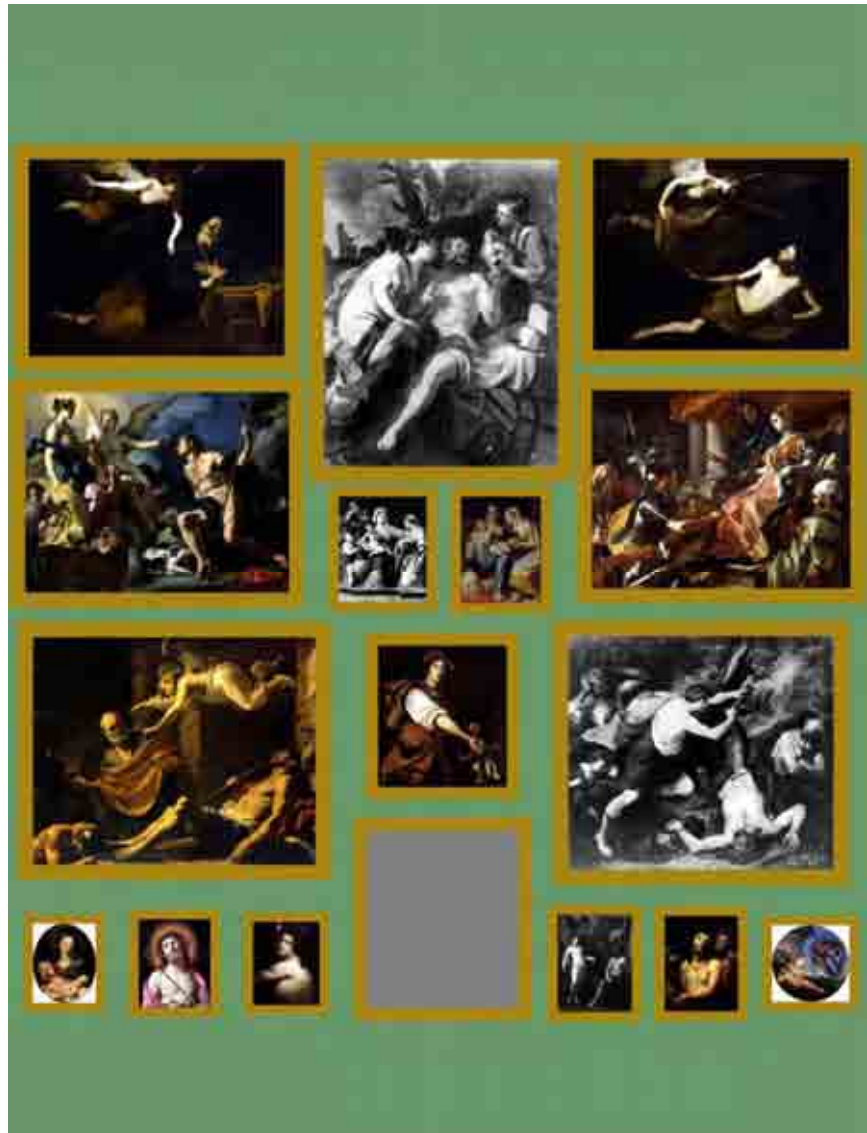


Abbildung 369: (#611) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.1. (Foto: TW)



Abbildung 370: (#612) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.2. (Foto: TW)

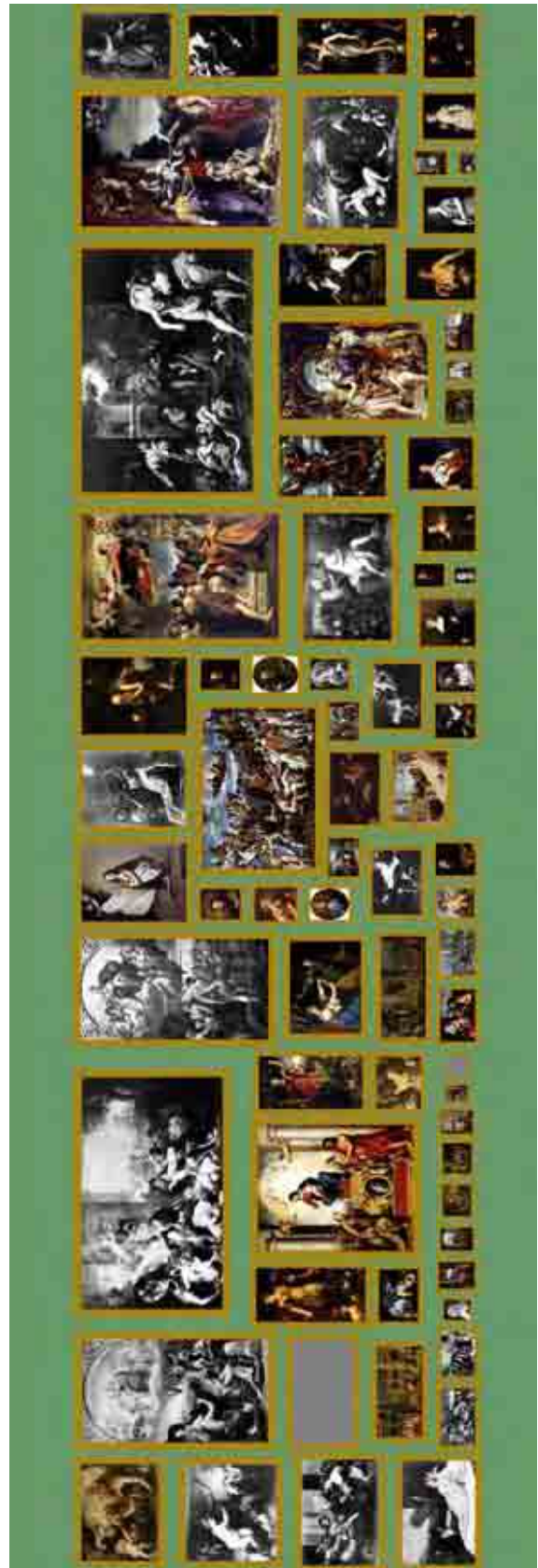


Abbildung 371: (#613) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.3. (Foto: TW)

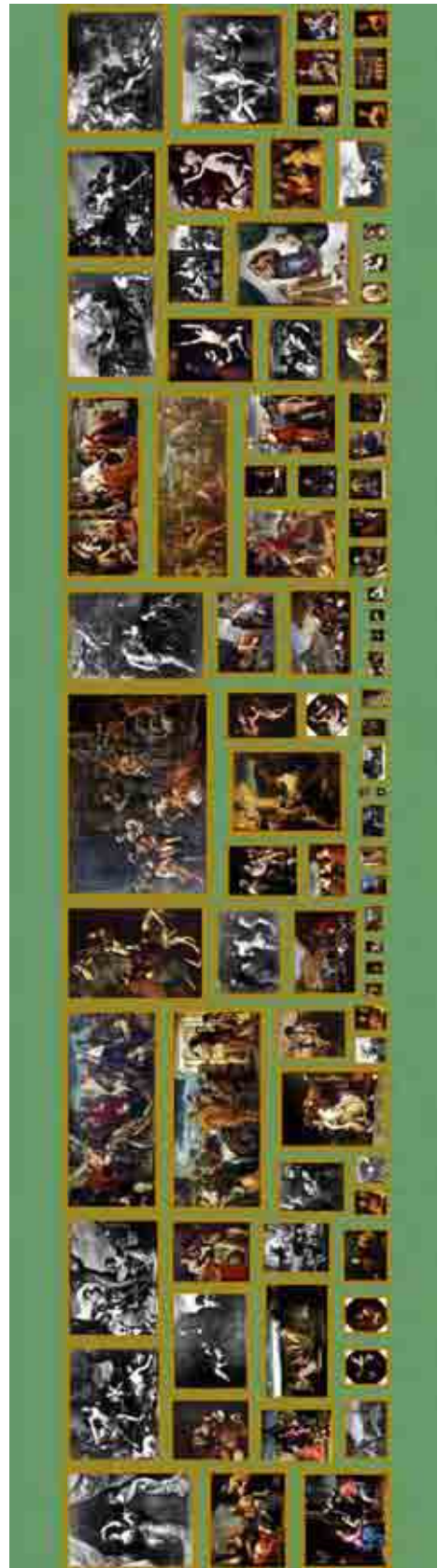


Abbildung 372: (#614) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.4. (Foto: TW)



Abbildung 373: (#615) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.5. (Foto: TW)



Abbildung 374: (#616) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.6. (Foto: TW)

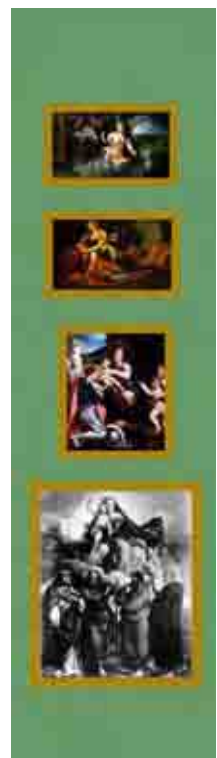


Abbildung 375: (#617) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.7. (Foto: TW)

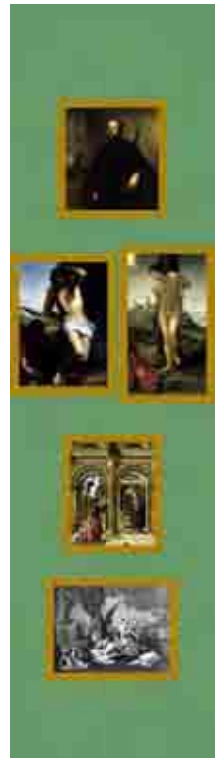


Abbildung 376: (#618) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.8. (Foto: TW)



Abbildung 377: (#619) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.9. (Foto: TW)



Abbildung 378: (#620) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.10. (Foto: TW)



Abbildung 379: (#621) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.11. (Foto: TW)



Abbildung 380: (#622) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.12. (Foto: TW)

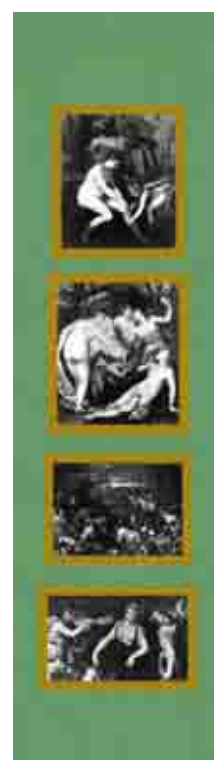


Abbildung 381: (#623) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.13. (Foto: TW)



Abbildung 382: (#624) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.14. (Foto: TW)



Abbildung 383: (#625) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.15. (Foto: TW)



Abbildung 384: (#626) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.16. (Foto: TW)



Abbildung 385: (#627) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.17. (Foto: TW)



Abbildung 386: (#628) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.18. (Foto: TW)



Abbildung 387: (#629) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.19. (Foto: TW)



Abbildung 388: (#630) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.20. (Foto: TW)

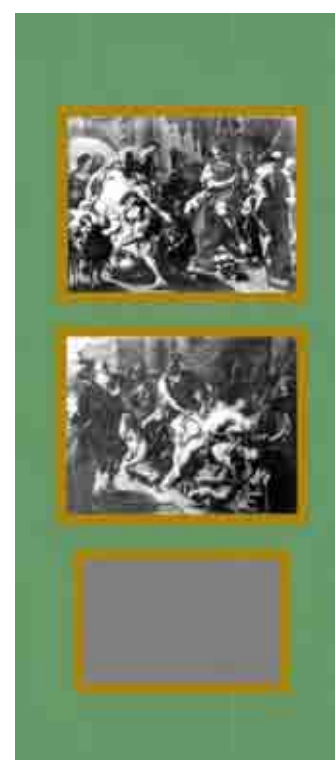


Abbildung 389: (#631) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B.21. (Foto: TW)

Die Hängung von 1825

Innere Galerie



Abbildung 390: (#634) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.1. (Foto: TW)

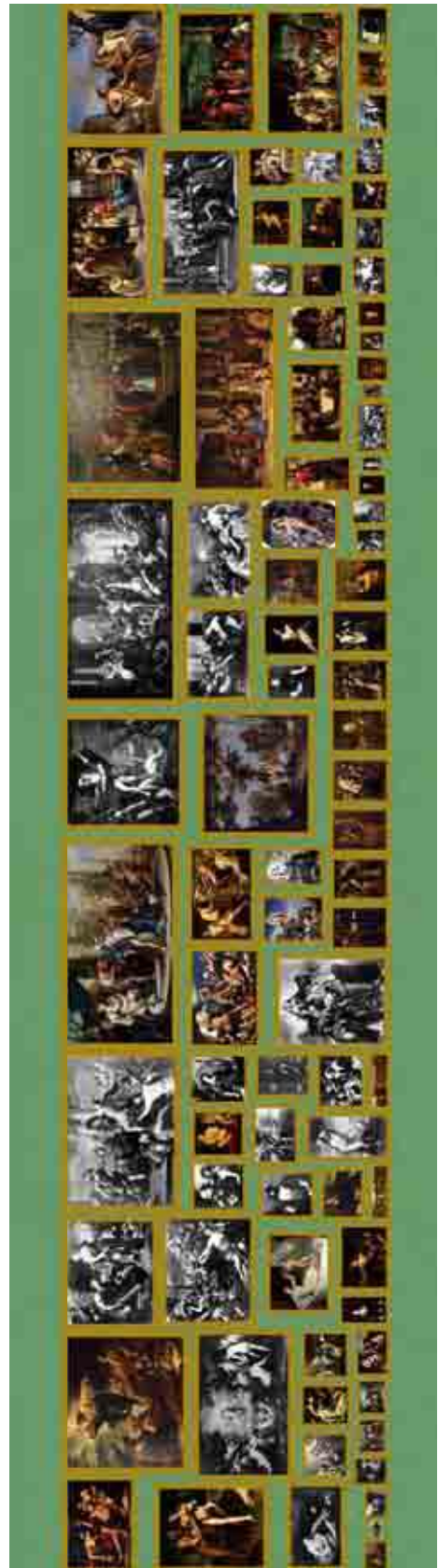


Abbildung 391: (#635) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.2. (Foto: TW)

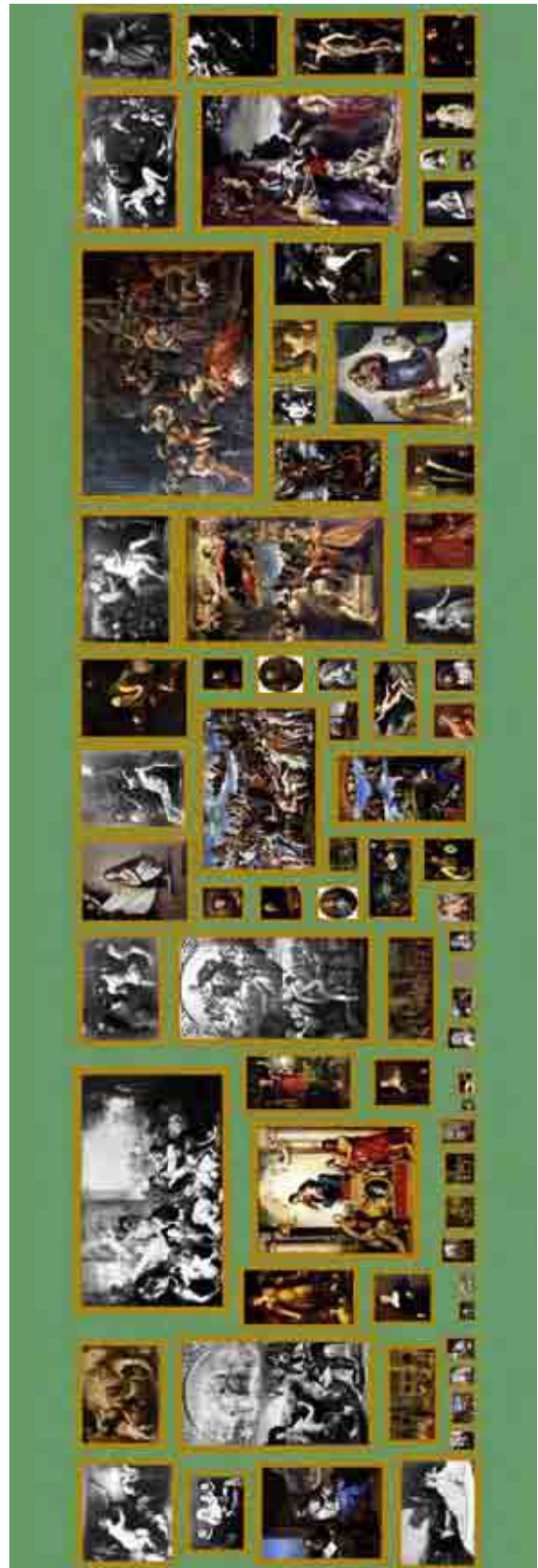


Abbildung 392: (#636) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.3. (Foto: TW)



Abbildung 393: (#637) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.4. (Foto: TW)



Abbildung 394: (#638) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.5. (Foto: TW)



Abbildung 395: (#639) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.6. (Foto: TW)



Abbildung 396: (#640) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.7. (Foto: TW)

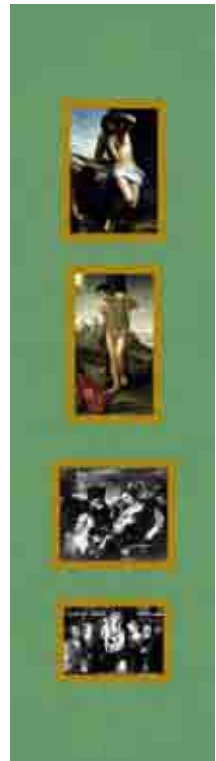


Abbildung 397: (#641) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.8. (Foto: TW)

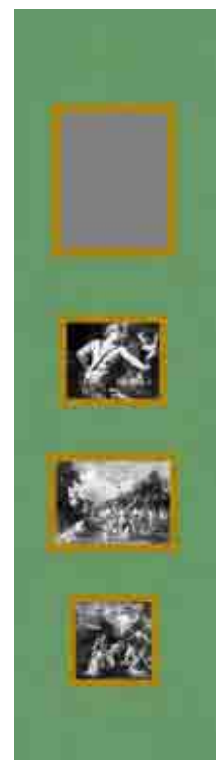


Abbildung 398: (#642) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.9. (Foto: TW)



Abbildung 399: (#643) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.10. (Foto: TW)



Abbildung 400: (#644) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.11. (Foto: TW)



Abbildung 401: (#645) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.12. (Foto: TW)

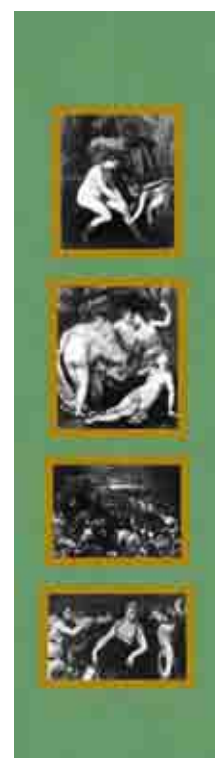


Abbildung 402: (#646) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.13. (Foto: TW)

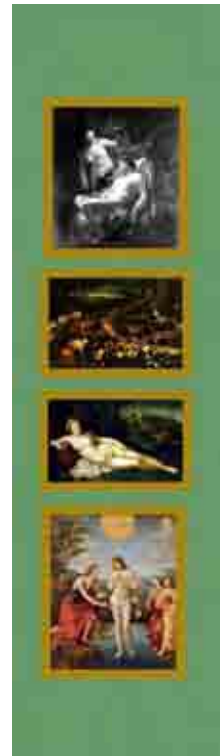


Abbildung 403: (#647) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.14. (Foto: TW)



Abbildung 404: (#648) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.15. (Foto: TW)

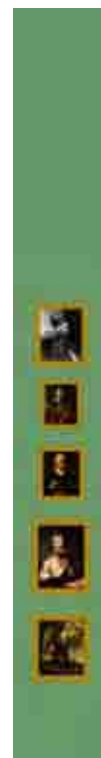


Abbildung 405: (#649) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.16. (Foto: TW)



Abbildung 406: (#650) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.17. (Foto: TW)

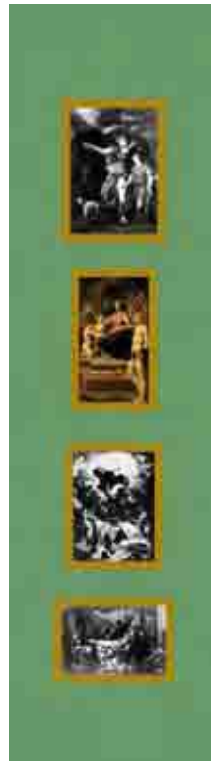


Abbildung 407: (#651) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.18. (Foto: TW)



Abbildung 408: (#652) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.19. (Foto: TW)



Abbildung 409: (#653) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.20. (Foto: TW)



Abbildung 410: (#654) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1825, Wand B.21. (Foto: TW)

Die Hängung von 1835

Äussere Galerie

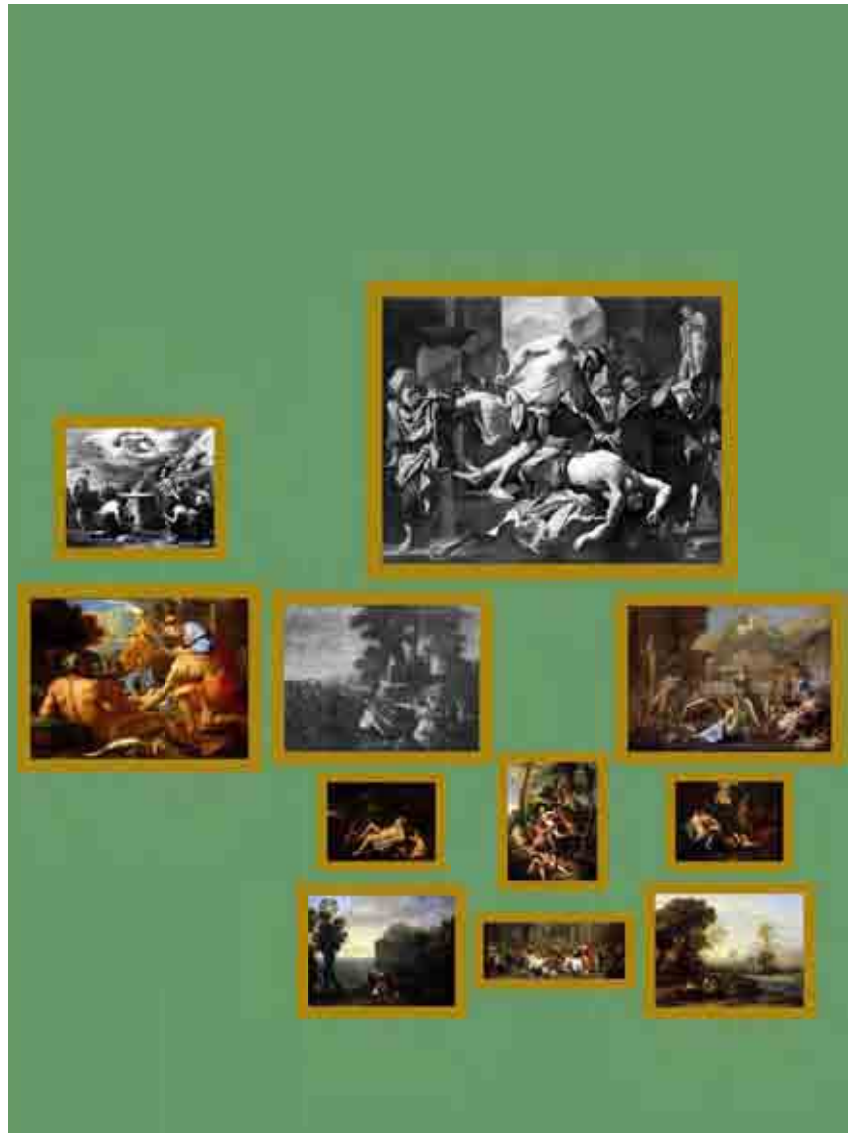


Abbildung 411: (#655) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand A I. (Foto: TW)



Abbildung 412: (#656) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand A II. (Foto: TW)

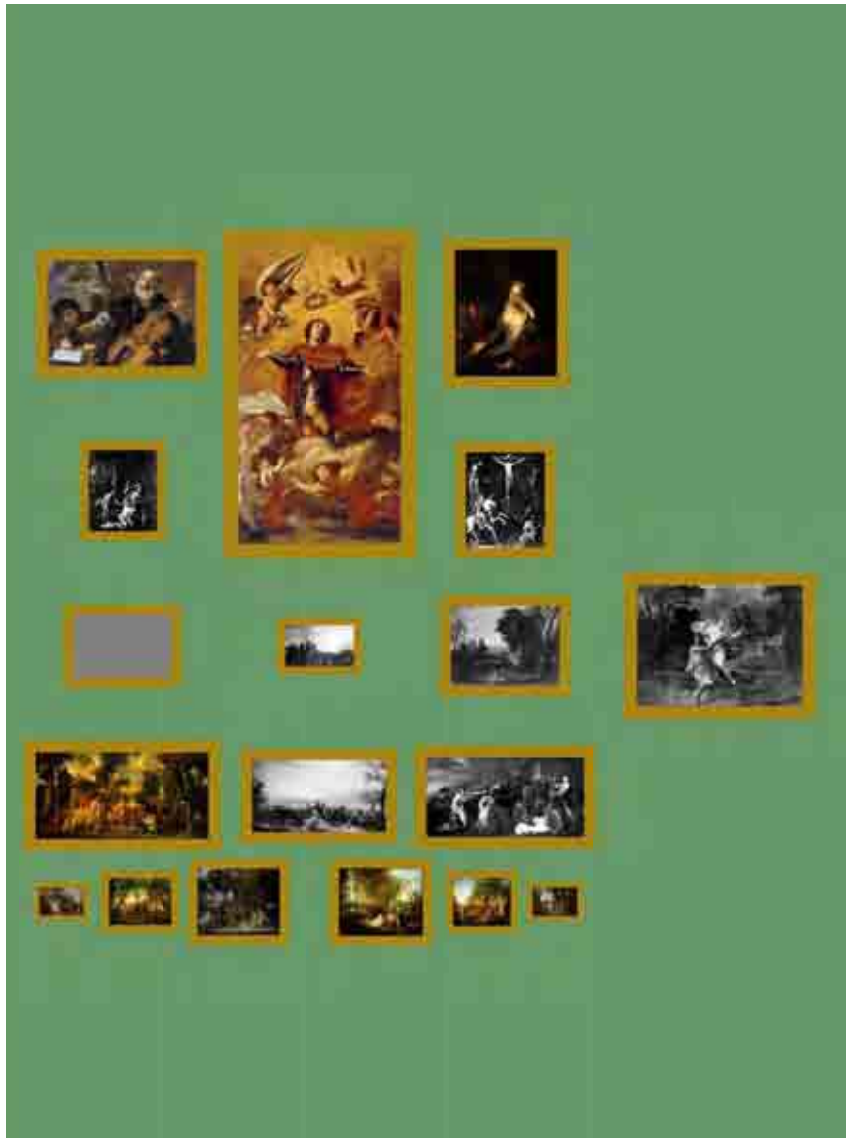


Abbildung 413: (#657) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand A III. (Foto: TW)

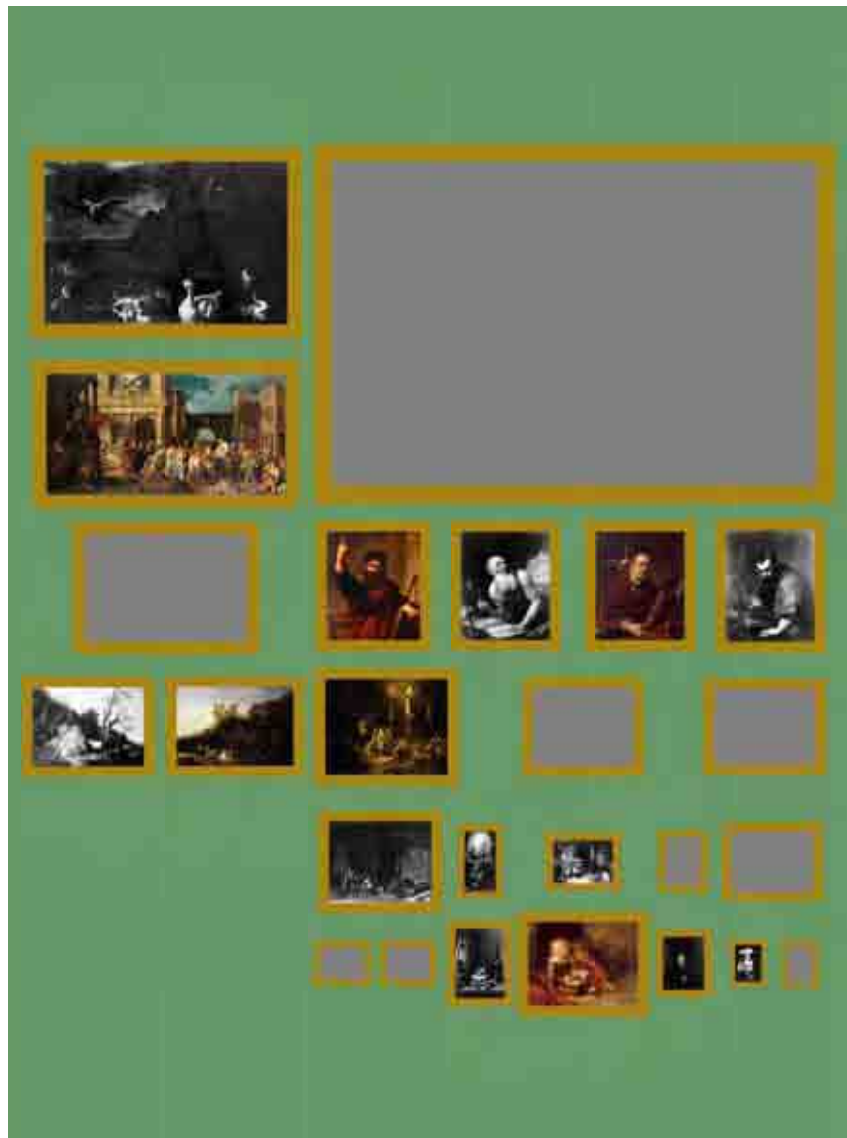


Abbildung 414: (#658) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand C I. (Foto: TW)

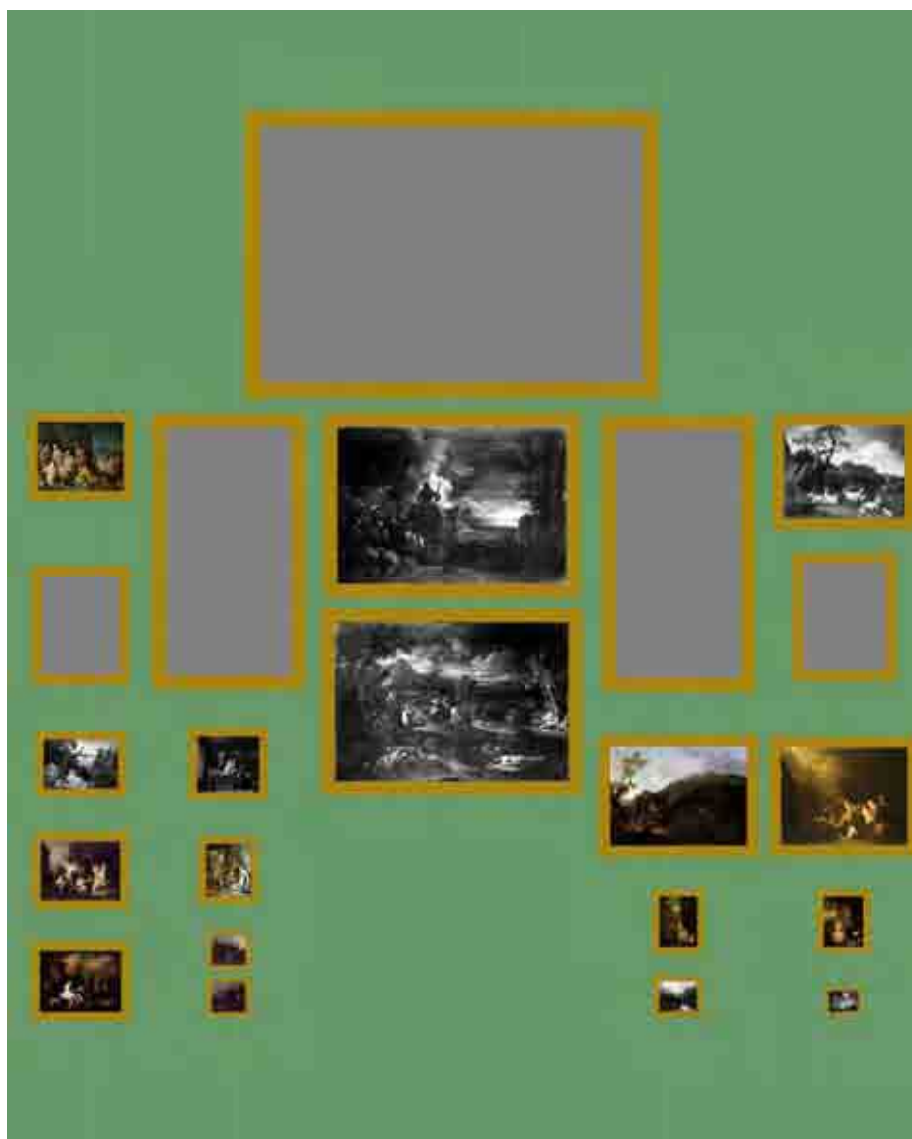


Abbildung 415: (#659) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand C II. (Foto: TW)

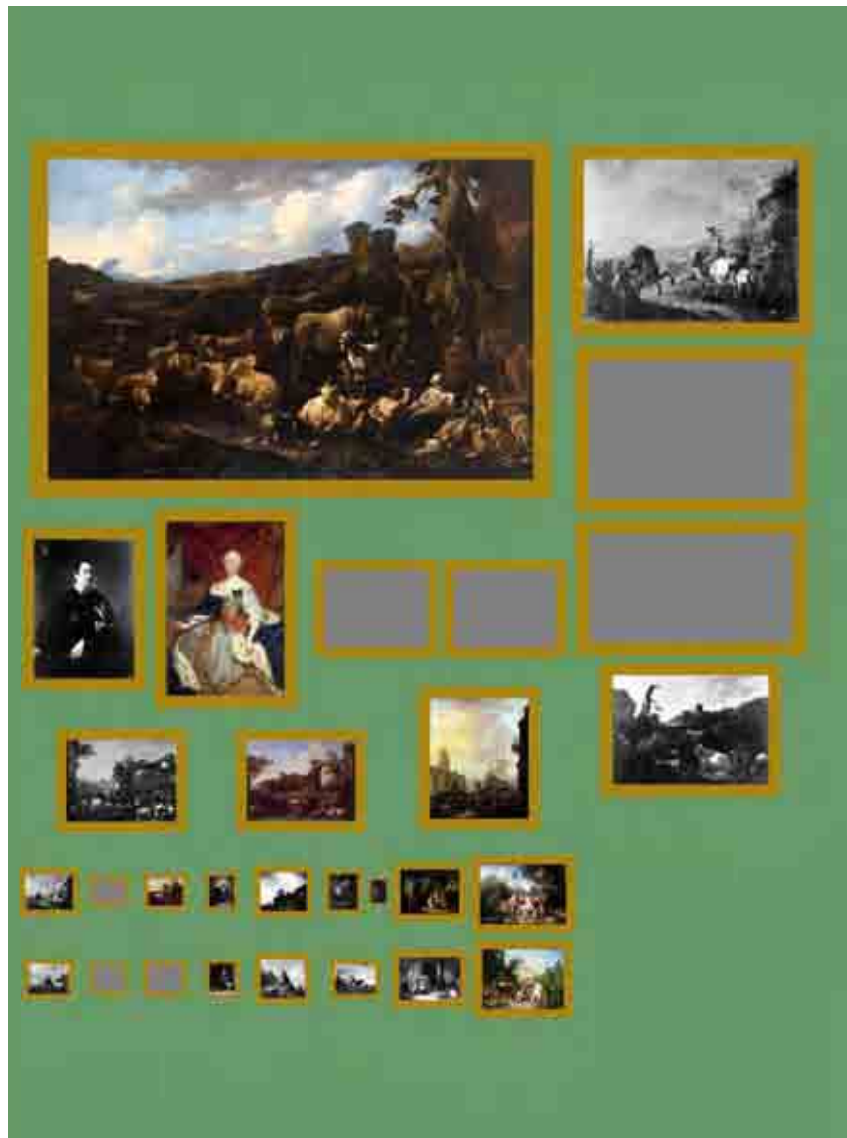


Abbildung 416: (#660) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand C III. (Foto: TW)

Innere Galerie



Abbildung 417: (#661) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Aa I. (Foto: TW)

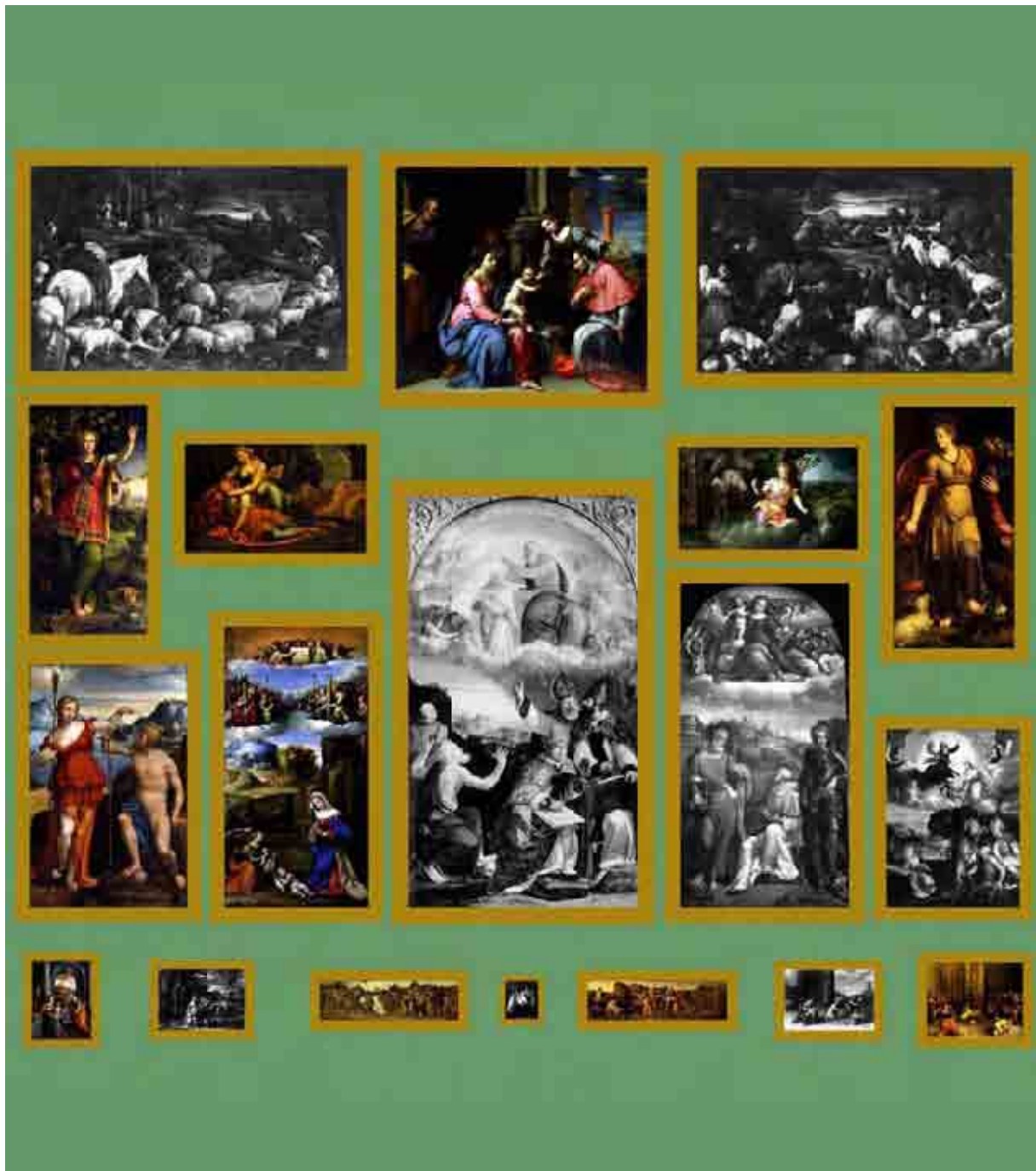


Abbildung 418: (#662) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Aa II. (Foto: TW)

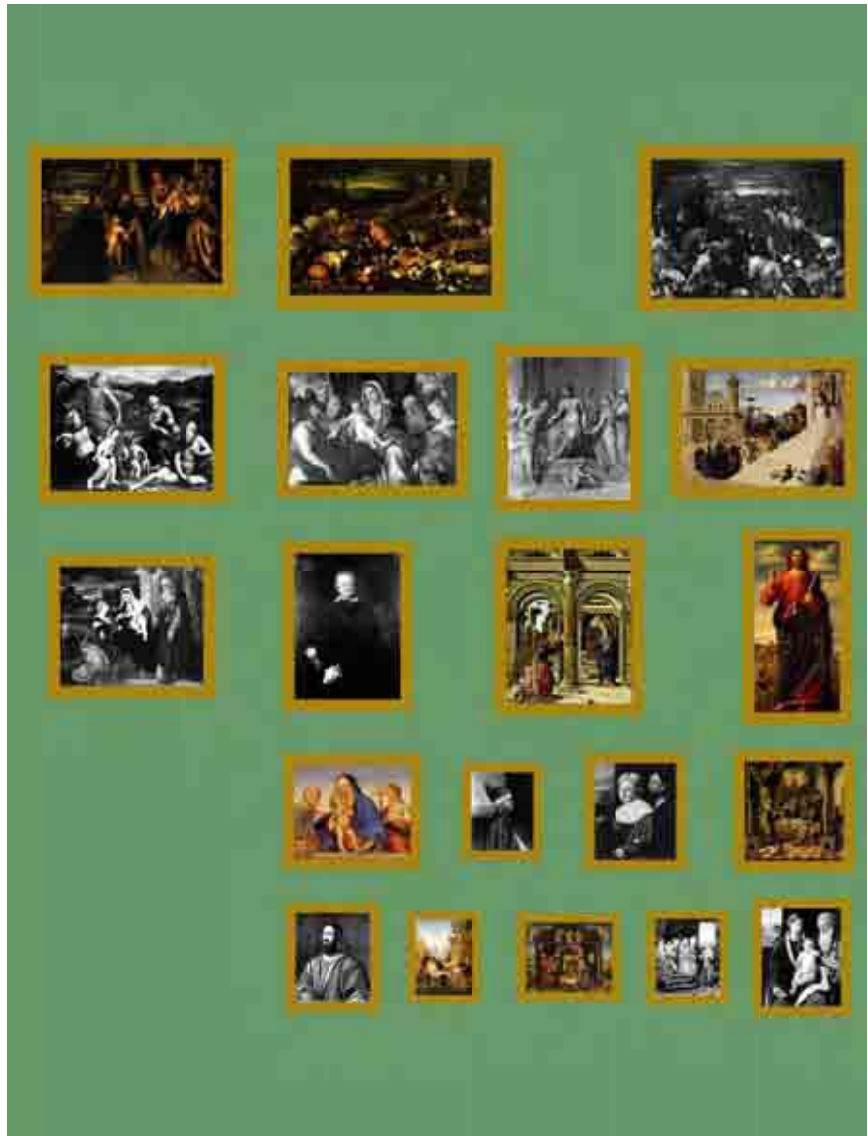


Abbildung 419: (#663) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Aa III. (Foto: TW)

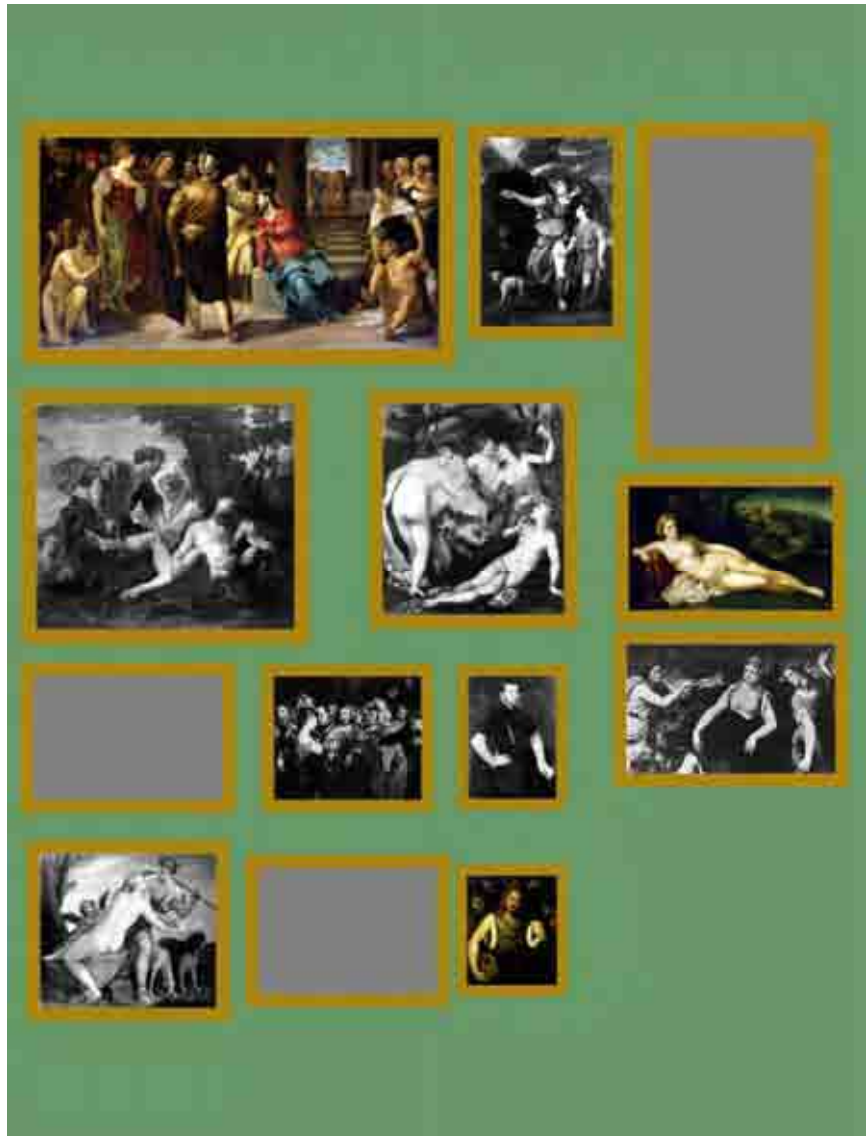


Abbildung 420: (#664) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Bb I. (Foto: TW)

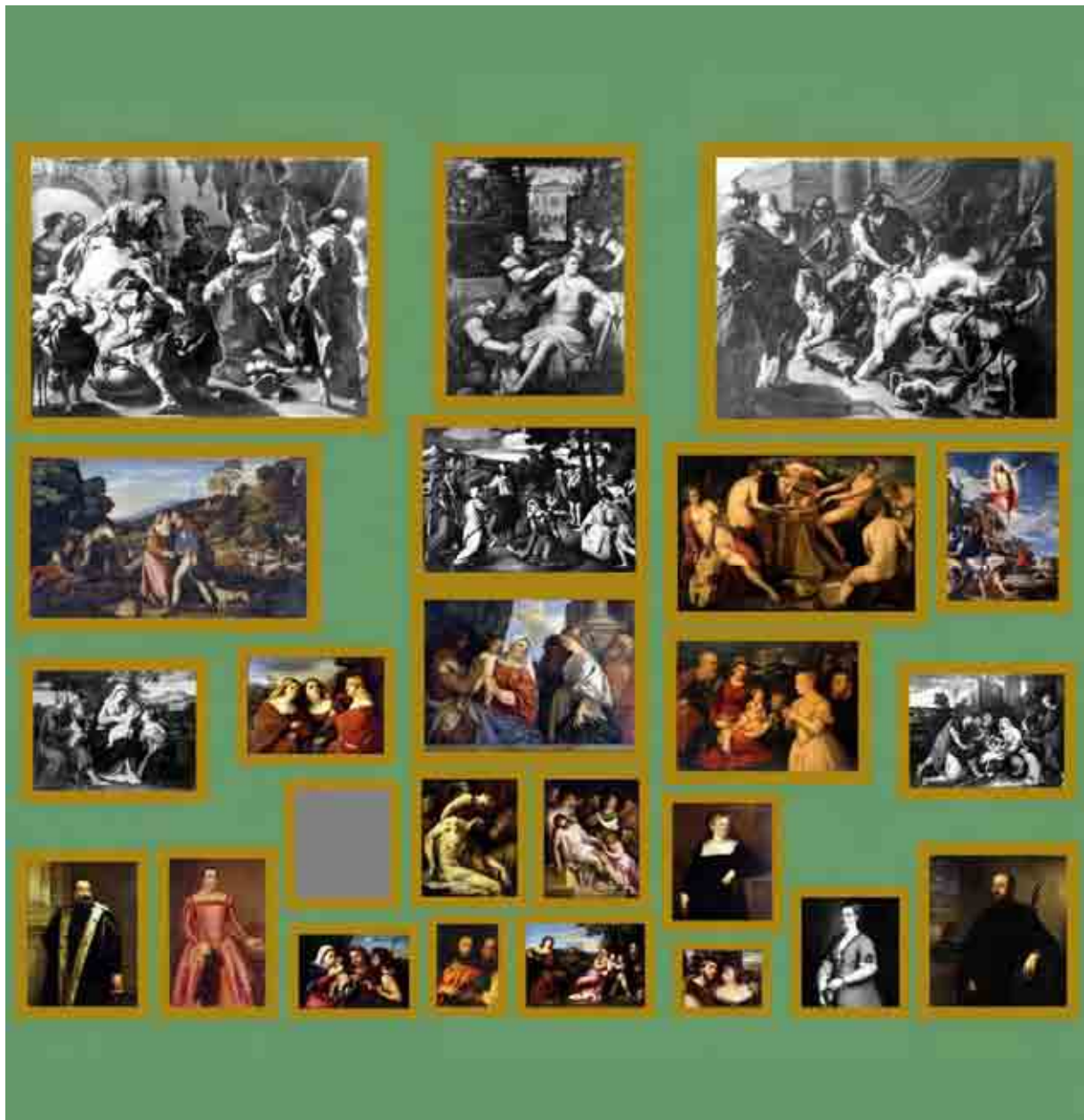


Abbildung 421: (#665) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Bb II. (Foto: TW)

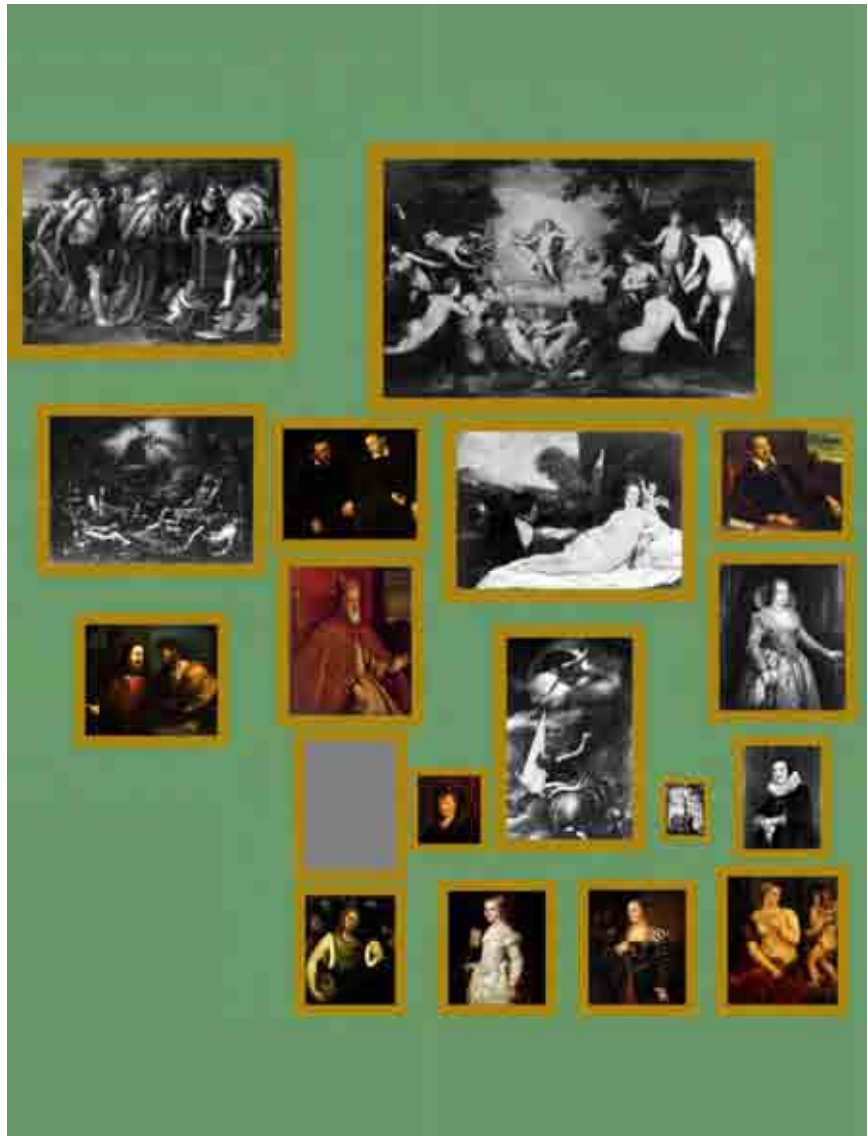


Abbildung 422: (#666) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Bb III. (Foto: TW)

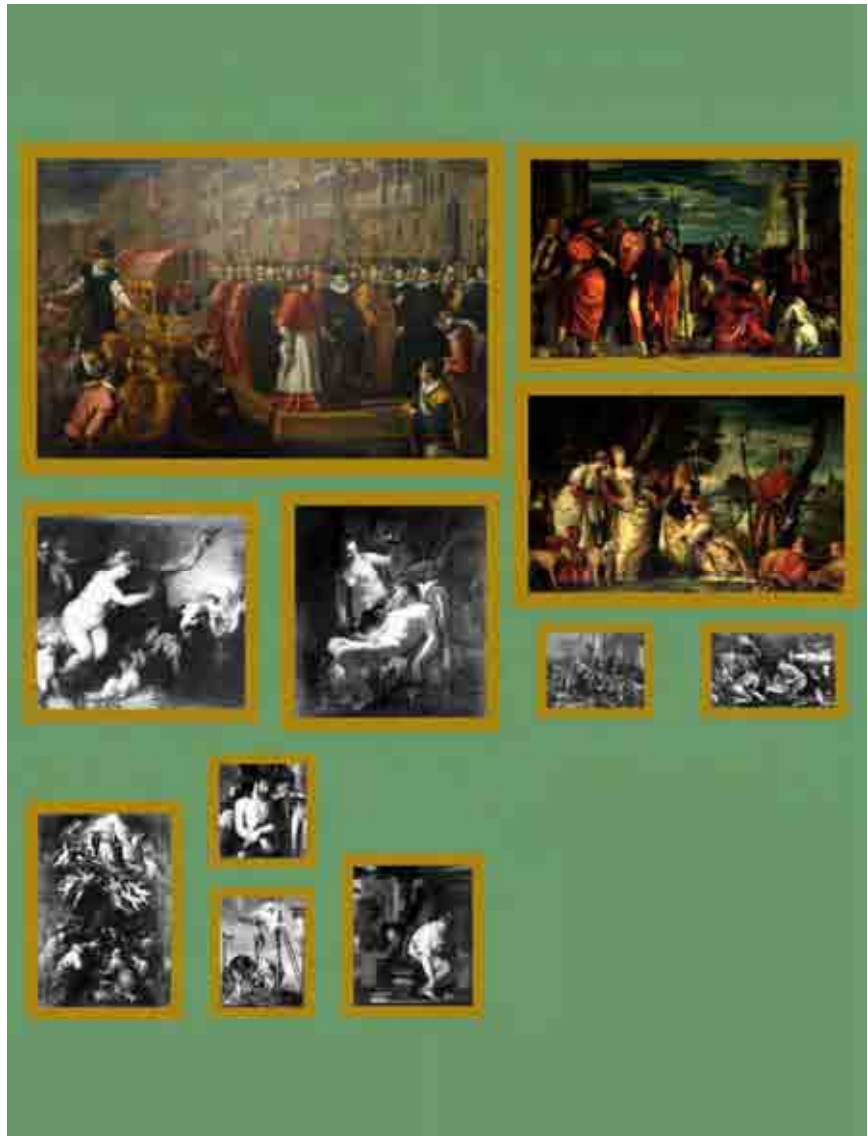


Abbildung 423: (#667) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Cc I. (Foto: TW)



Abbildung 424: (#668) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Cc II. (Foto: TW)



Abbildung 425: (#669) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Cc III. (Foto: TW)



Abbildung 426: (#670) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Cc IV. (Foto: TW)

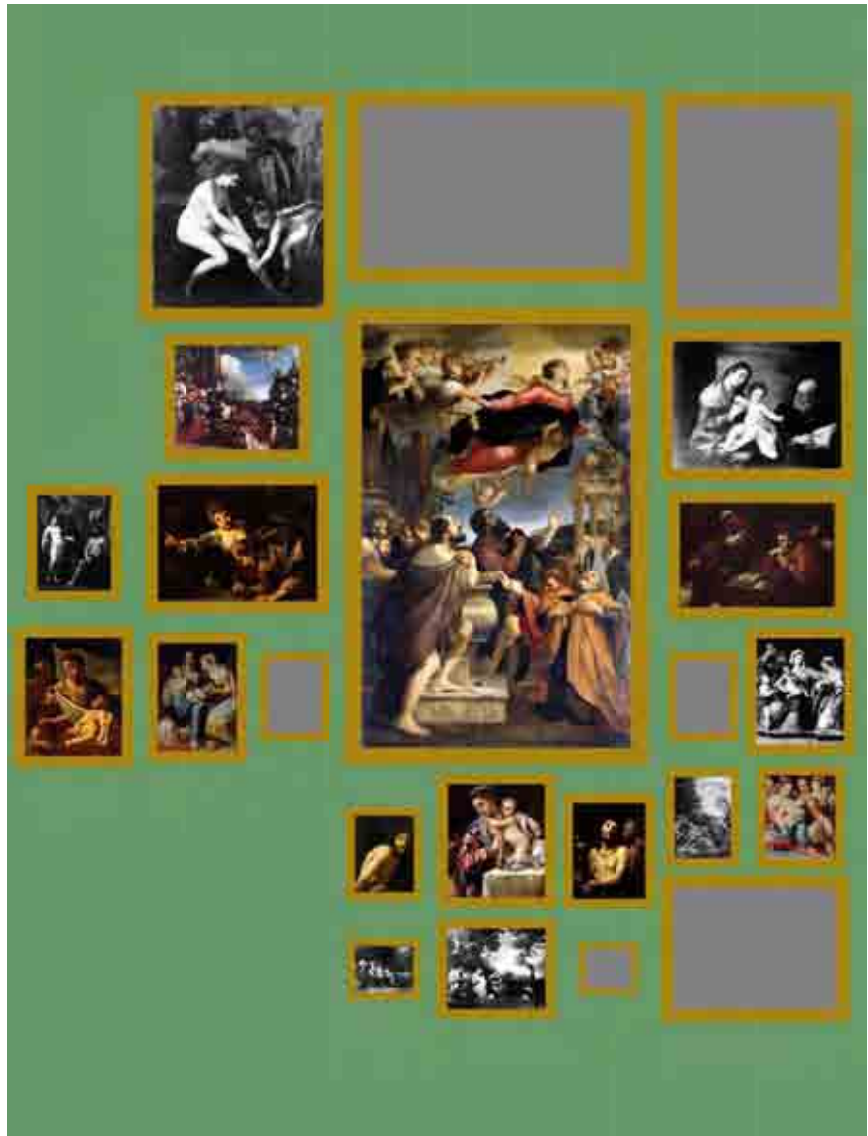


Abbildung 427: (#671) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Cc V. (Foto: TW)

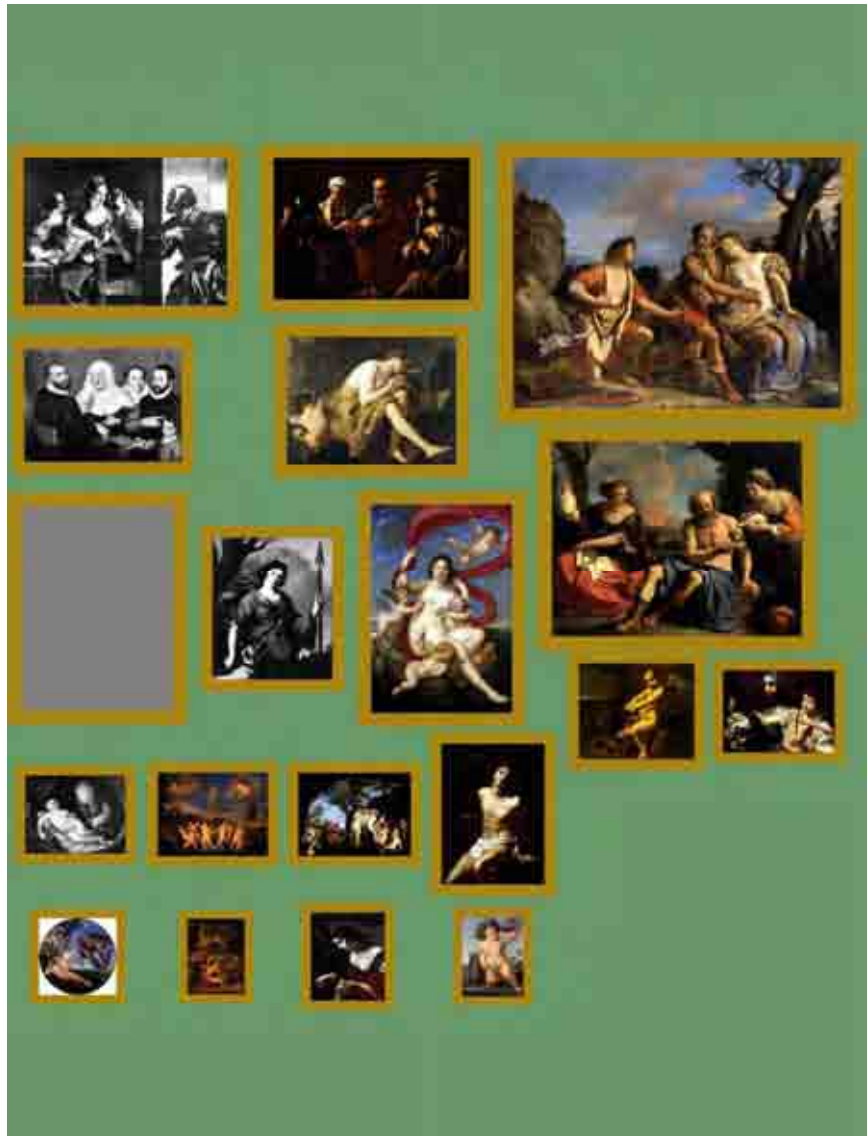


Abbildung 428: (#672) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Dd I. (Foto: TW)

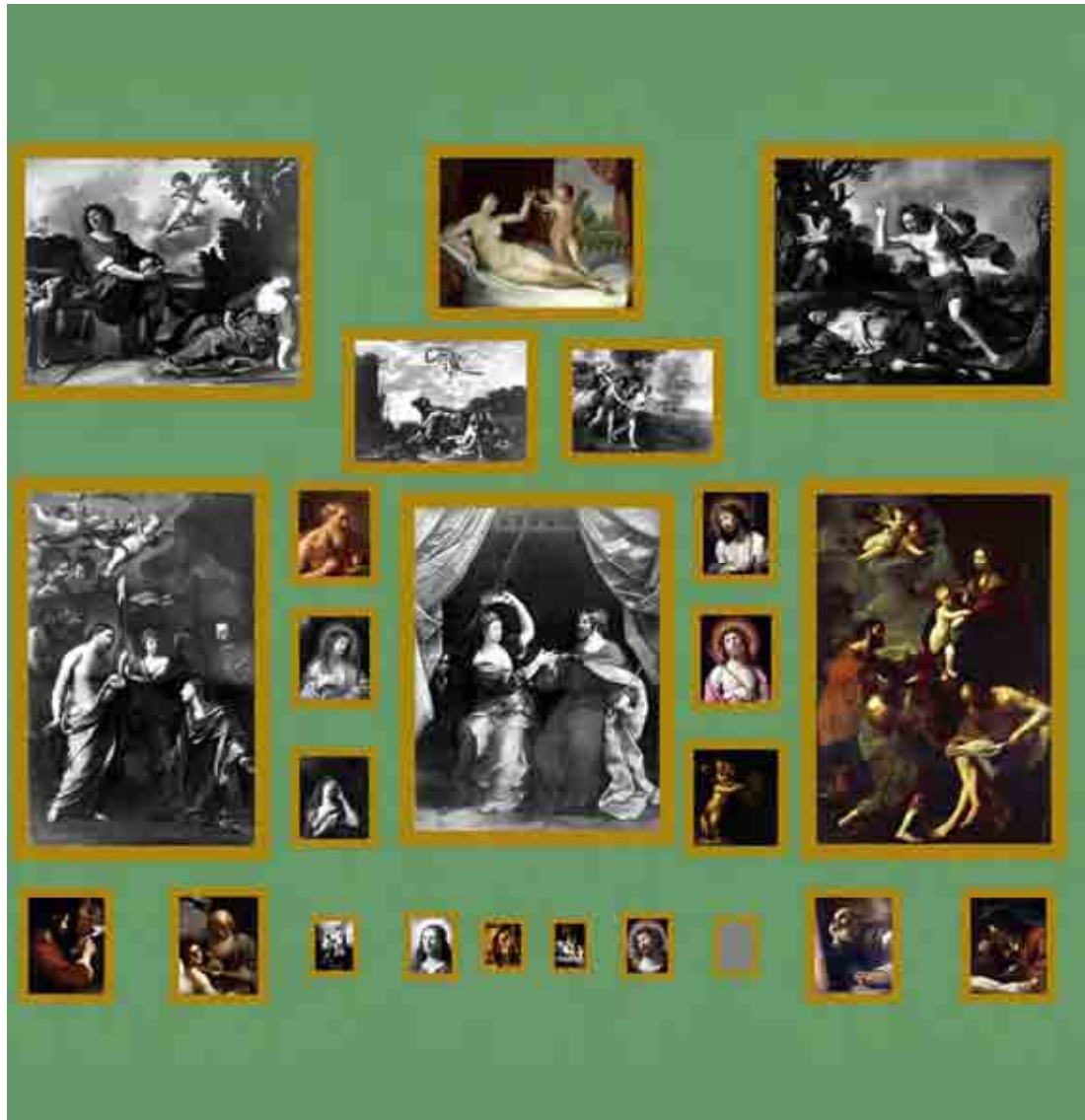


Abbildung 429: (#673) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Dd II. (Foto: TW)

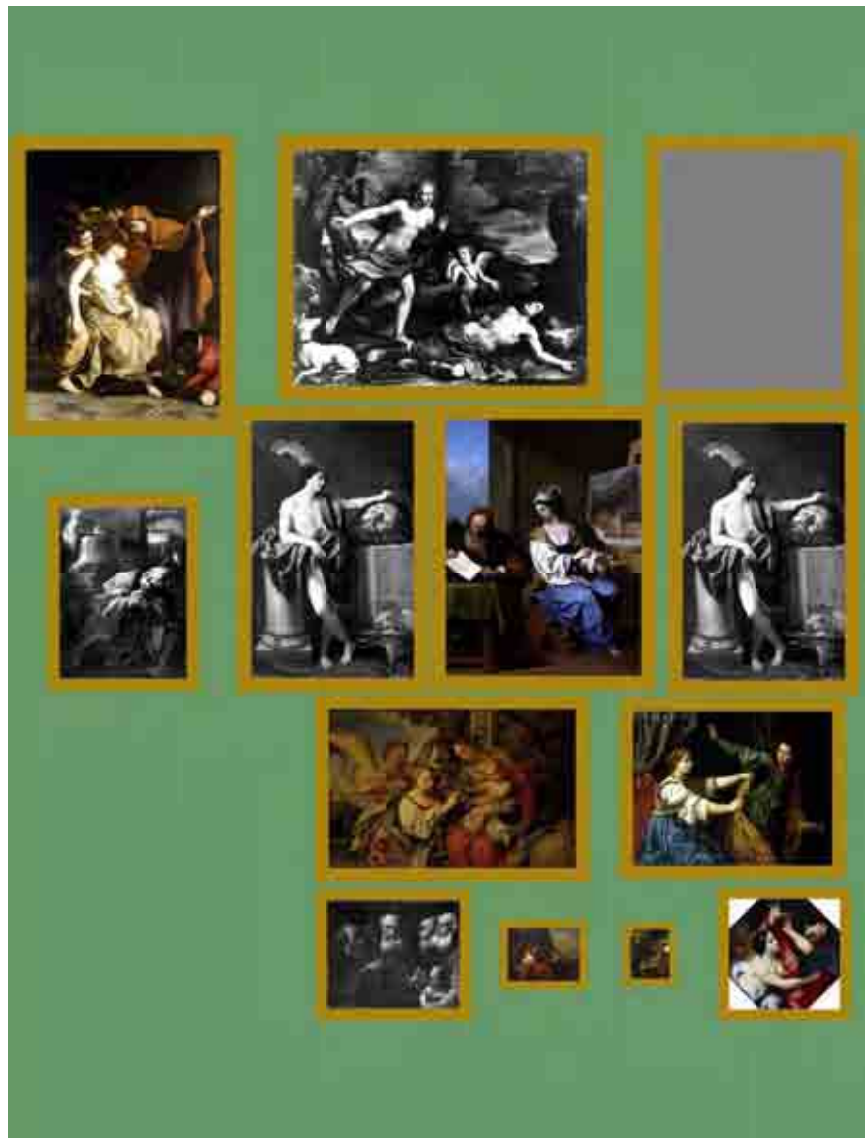


Abbildung 430: (#674) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Dd III. (Foto: TW)

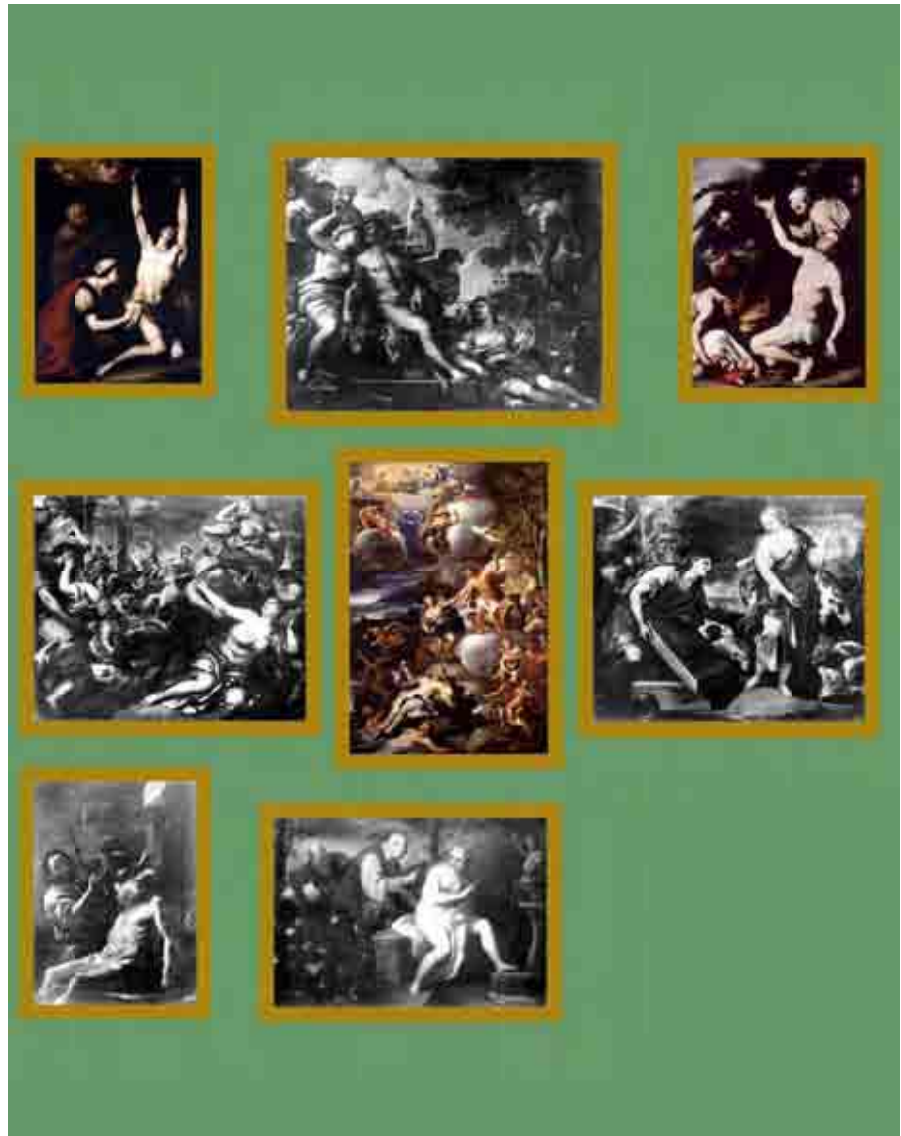


Abbildung 431: (#675) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Ee I. (Foto: TW)

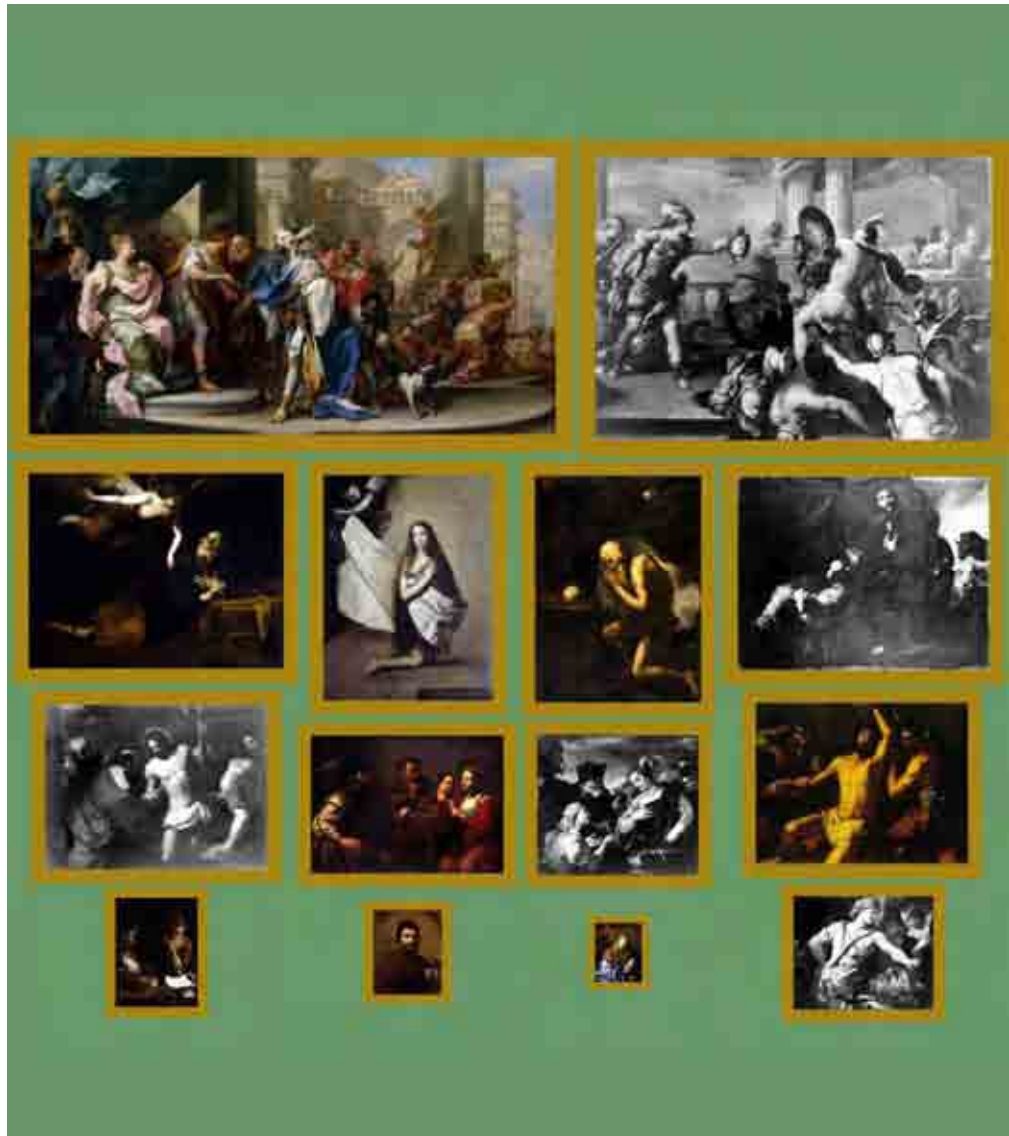


Abbildung 432: (#676) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Ee II. (Foto: TW)

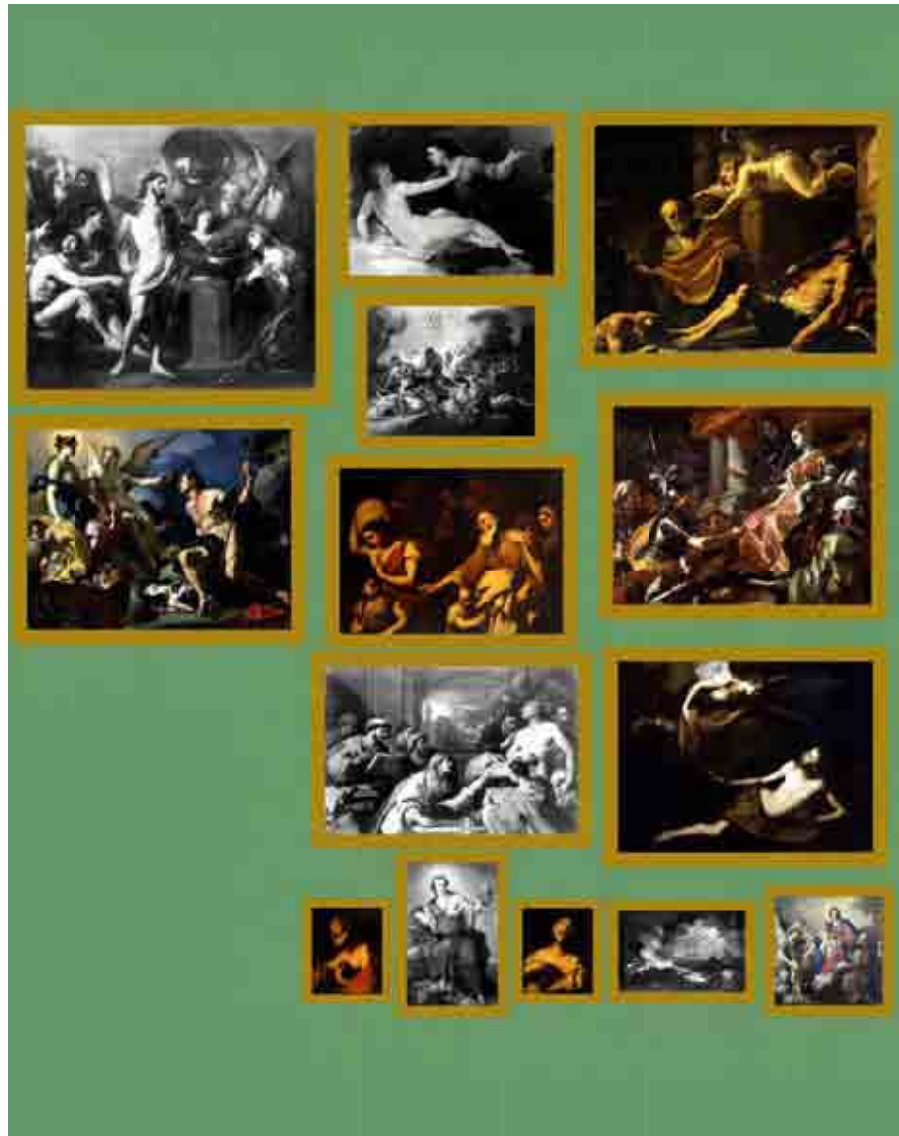


Abbildung 433: (#677) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Ee III. (Foto: TW)



Abbildung 434: (#678) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Ff I. (Foto: TW)

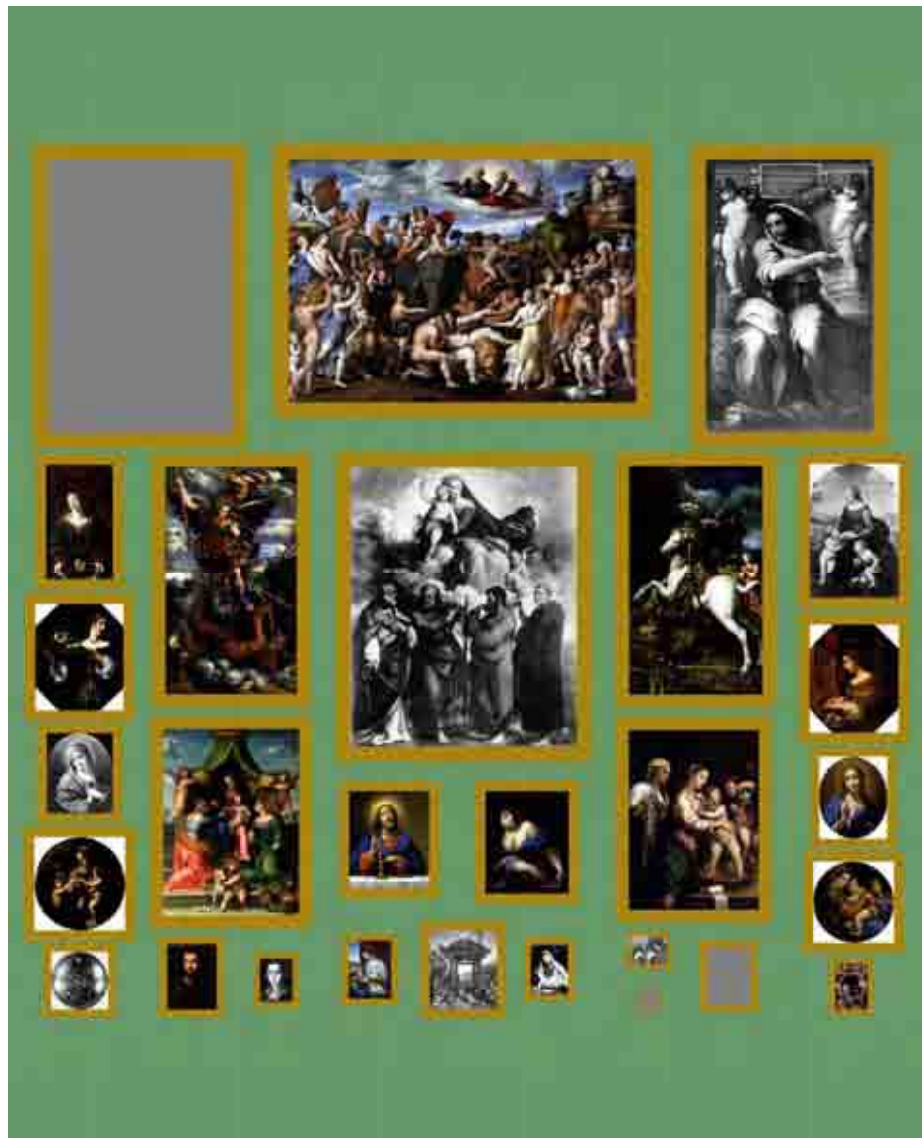


Abbildung 435: (#679) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Ff II. (Foto: TW)

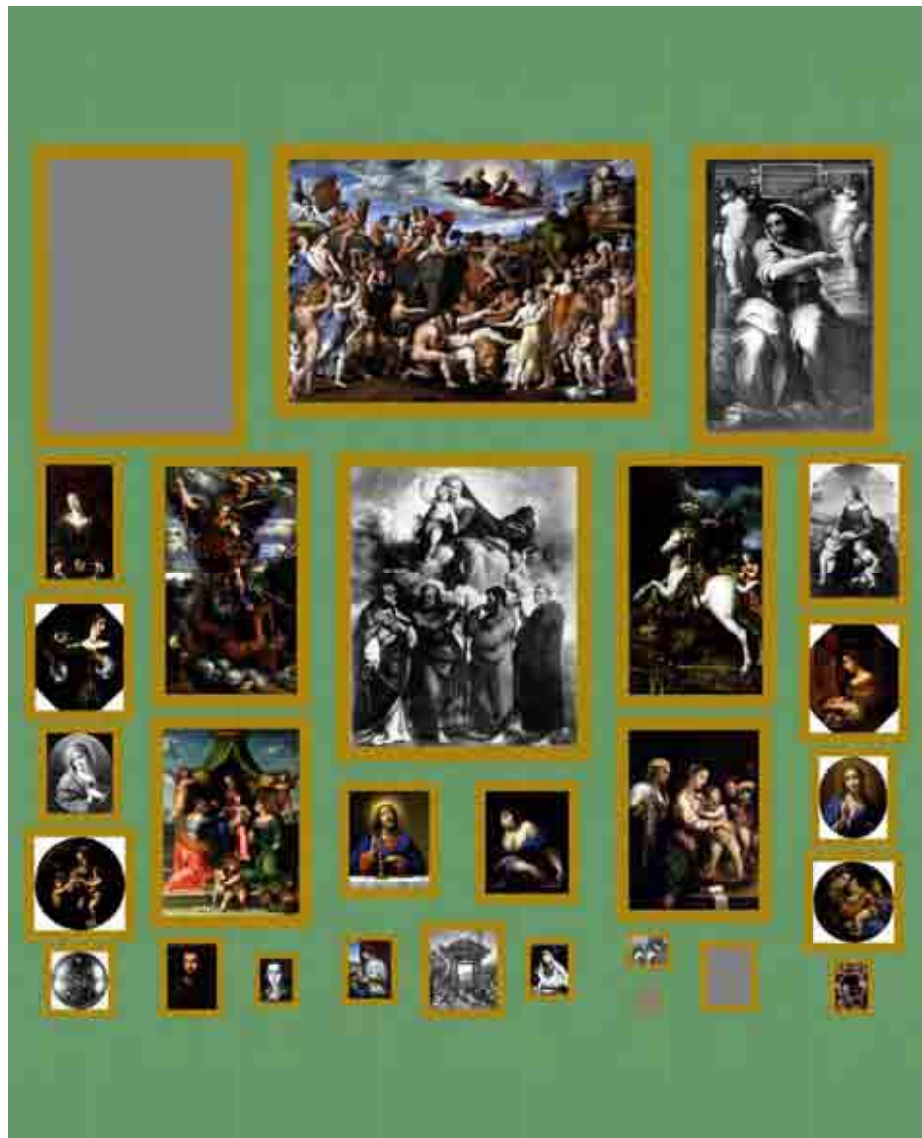


Abbildung 436: (#680) Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1835, Wand Ff III. (Foto: TW)